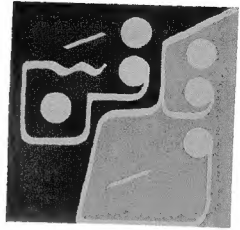


# یومِ کلمہ

کاسبارہ افید فریدہ پیش کلماتِ تجزیہ یوسف و قاضیہ سفید الحجازیہ

**Die Kunst mag ein Spiel sein,  
aber sie ist ein ernstes Spiel.**

**Caspar David Friedrich**



من رسم السفر وملري شلرا

## لغبرست

- ٤ صلاح عبد الصبور ، مذكرات الصوفي بشر الخافي  
الناس في بلادى  
Salah Abd as-Sabur, Tagebuch des Barfüssigen Mystikers Biér  
Die Leute in meinem Land
- ١٠ فريدرش فاجنر ، العلم والمسؤولية  
Friedrich Wagner, Verantwortung und Wissenschaft
- ٢٠ كيروس اتباى ، قصائد  
Cyrus Atabay, Gedichte
- ٢١ حلى من ألمانيا وسويسرا  
Neuer Schmuck aus Deutschland und der Schweiz
- ٣٥ الحركة الرومانتيكية ، تقديم ناجى نجيب  
Die Romantik, Einleitung von Nagi Naguib
- ايرما إمريش ، كاسبر دافيد فريدرش  
Irma Emmrich, Caspar David Friedrich
- ٤٨ باليه «الموت والفتاة» و«مزوفة عاطفية»  
Ballet an der Münchner Oper
- ٥٦ من القصص الألمانية المعاصرة  
Deutsche Erzähler von heute
- ٥٦ هينريش بل ، موت إله باسكوليت  
Heinrich Böll, Der Tod der Elsa Baskoleit

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساعم بعموته في إعداد هذا العدد

Adresse der Redaktion: Albert Theile, CH 3027 Berne, Postfach 83, Switzerland إدارة التحرير :

ترجمات: Dr. Muhammad Ali Hachicho, Köln, Dr. Arnold Hottinger, Madrid; Dr. Mustafa Maher, Kairo; Dr. Nagi Naguib, Berlin; Magdi Youssef, Bochum.

دار النشر : F. Bruckmann Verlag, D 8 München 20, Abholbach, Bundesrepublik Deutschland



Nr. 24

1974

11. Jahr

Herausgeber: Albert Theile

Entwurf von Answar und Mary Shemza

## الفهرست

- ٥٩ Siegfried Lenz, Die Strafe زيجفريد لئنس، العقوبة
- ٦٢ جرد هورتلدر، سحر كرة القدم  
بحث في أساطير الحياة اليومية  
Gerd Hortleder, Die Faszination des Fußballspiels
- ٧٢ حسين أمين، فكرة الاسلام الانسانية ونظرتة الى الفن  
Husain Amin, Islam und Kunst
- ٨١ مانويل توماس، المغرب  
Manuel Thomas, Marokko
- ٨٤ هارالد فوكه، الايقاع الموسيقي وقرص الشعر نموذج عربي  
Harald Vocke, Arabische Volkslieder
- ٩٢ طادع الكتب  
Buchbesprechungen
- ٩٥ ألبرت أديب، شعر  
Albert Adib, Ich habe dich nie geliebt

## صور الخلاف

- ١) إله الضوء للفتان جتتر هازر، ١٩٧١، معرض مارليوره، زيورخ  
Günther Haese, Mithras
- ٢) واسه، رقم ٢، للفتان جتتر هازر، ١٩٧١، معرض مارليوره، زيورخ  
Günther Haese, Oase II

تظهر مجلة «فكر و فن» العربية مؤتاً مرتين في السنة - الاشتراك: ١٢ مارك ألماني - . النسخة الواحدة: ٦ مارك ألماني؛ ثين الاشتراك  
المخفض للطلبة: ٧,٥٠ مارك ألماني - . تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

الطباعة: F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

صنف الحروف: J.J. Augustin; Buchdruckerei, Glückstadt

حقوق النشر: ألبرت تايلر، برن، سويسرا، وف. بروكلمان، ميونيخ.

# صلاح عبد الصبور مذكرات الصوفي بشر الحافي

Salâh Abd as-Şabûr · TAGEBUCH DES BARFUSSIGEN MYSTIKERS BIŞR

„Abu Naşr Bişr ibn-Hâris studierte lange Hadîţ (islamische Traditionswissenschaft), dann zog es ihn zur Mystik hin. Eines Tages ging er auf den Markt; die Leute jagten ihm Angst ein. Da zog er seine Sandalen aus, klemmte sie unter den Arm und rannte los, so daß keiner ihn einholen konnte. Das war im Jahre 227H. (841 n. Chr.)“

«أبو نصر، بشر بن الحارث، كان قد طلب الحديث، وسمع سمعاً كثيراً، ثم مال إلى التصوف، ومشى يوماً في السوق، فأفزعه الناس، فخلع نعليه، ووضعها تحت إبطيه، وانطلق يجرى في الرمضاء، فلم يدركه أحد، وكان ذلك سنة سبع وعشرين ومائتين»

1

Als wir uns dem nicht mehr fügten,  
was Gott wollte,  
hörte es auf zu regnen.  
Kein Baum grünte,  
keine Frucht wurde reif,  
als wir uns nicht mehr fügten.

Als unser Lachen versiegte,  
füllten sich unsere Augen mit Tränen.  
Als wir keine Ruhe mehr fanden  
auf dem großen Bett der Zufriedenheit,  
schlief grinsend auf weichen Pfählen  
ein boshafter Satan.  
Er teilte mein Bett und umfing mich,  
und schmiegte in meine Hand seine Hörner.

Als wir das Zentrum der Sicherheit verloren,  
verlor seine Gestalt der Embryo im Leib.  
Haar sprießt in den Augenhöhlen,  
und Stirn und Kinn sind verknötet.  
Eine Generation von Teufeln!  
Eine Generation von Teufeln!

حين فقدنا الرضا  
بما يريد القضا  
لم تنزل الأمطار  
لم تنورق الأشجار  
لم تلعم الأثمار  
حين فقدنا الرضا  
حين فقدنا الضحكا  
تفجرت عيوننا . . . بكاء  
حين فقدنا هداة الجنب  
على غرائش الرضا الرحب  
نام على الوسائد  
شيطان بغض فاسد  
معانقي، شريك مضجمعي، كأنما  
قرونه على يدي  
حين فقدنا جوهر اليقين  
تشرعت أجنة الجبال في البطون  
الشعر ينمو في مغاور العيون  
والذقن معقود على الجبين  
جيل من الشياطين  
جيل من الشياطين

2

Gib acht, daß du nicht hörst!  
Gib acht, daß du nicht siehst!

إحرص ألا تسمع  
إحرص ألا تنظر

Gib acht, daß du nichts berührst!

Gib acht, daß du nicht redest!

Halte ...!

Halte dich fest an der starken Schnur des Schweigens!

Der Schacht des Redens ist tief.

Doch die Hand ist schmal.

Durch Mittel- und Zeigefinger und Daumen

rinnt die Sprache hinab in den Sand.

إحرص ألا تلمس

إحرص ألا تتكلم

قف! ...

وتعلق في حبل الصمت المبرم

يلبوع القول عميق

لكن الكف صغيره

من بين الوسطى والبنابة والإبهام

يتسرب في الرمل . . كلام

3

- ٣ -

Weil du den Sinn der Worte nicht verstehst,

bekämpfst du mich mit Worten.

Das Wort ist ein Stein.

Das Wort ist der Tod.

Wenn du Wörter aufeinanderstürmt

und Wörter daraus formst,

wird die Welt ein mißgestalteter Fötus.

Du töttest dich den Tod.

Bitte ...!

Schweig ...!

Schweig ...!

ولأنك لا تدري معنى الألفاظ، فأنت تاجزني بالألفاظ

اللفظ حجر

اللفظ منه

فاذا ركبت كلاماً فوق كلام

من بينها استولدت كلام

أرايت الدنيا مولوداً بشعاً

وتنبت الموت

أرجوك . . .

الصمت . . .

الصمت!

4

- ٤ -

Eine Wahrheit bleibt, die das Herz quält,  
selbst wenn die Meere des Redens austrockneten,  
und nie ein Gedanke darauf segelte,  
und nie ein Seefahrer die Segel des Denkens hängte.

Was wir finden, wollen wir nicht,

was wir wollen, finden wir nicht,

wäre es dir genug, wenn ich dich an meinen Tisch hätte  
und du fändest nichts als Aas!

Gott! Du bist der Höchste, Du hast uns heimgesucht mit  
diesem Leiden, mit dieser Pein.

Denn Dein Auge hat uns nicht für gut befunden, als Du  
auf uns sahest.

Gott, Du Höchster, die Welt ist krank, und da ist keine  
Hilfe.

Willst Du gerecht an uns handeln, dann schick uns einen  
schnellen Tod.

Gott, Du Höchster, nichts kann die Welt retten.

Wo ist der Tod? Wo ist der Tod? Wo ist der Tod?

تظل حقيقة في القلب توجعه وتضنيه

ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر

ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح

وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه

وما نبغيه لا نلقاه

وهل يرضيك أن أعودك يا ضيفي لثلاثتي

فلا تلق سوى جيفه

تعالى الله، أنت وهبتنا هذا العذاب وهله الآلام

لأنك حيناً أبصرتنا لم تحل في عينيك

تعالى الله، هذا الكون مويق، ولا يبرء

ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت

تعالى الله، هذا الكون، لا يصلحه شيء

فأين الموت، أين الموت، أين الموت

5

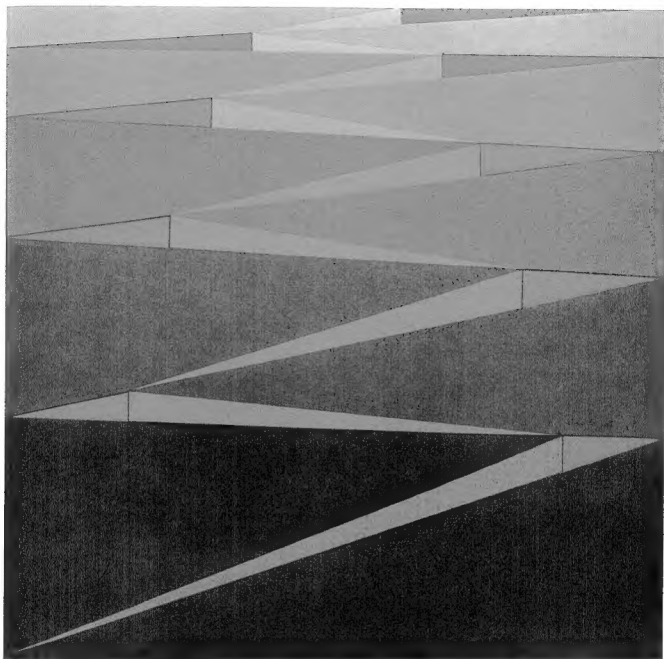
- ٥ -

Šaiḥ (Scheich) Bassāme'd-Dīn sagt:

„Bišr ... sei geduldig,

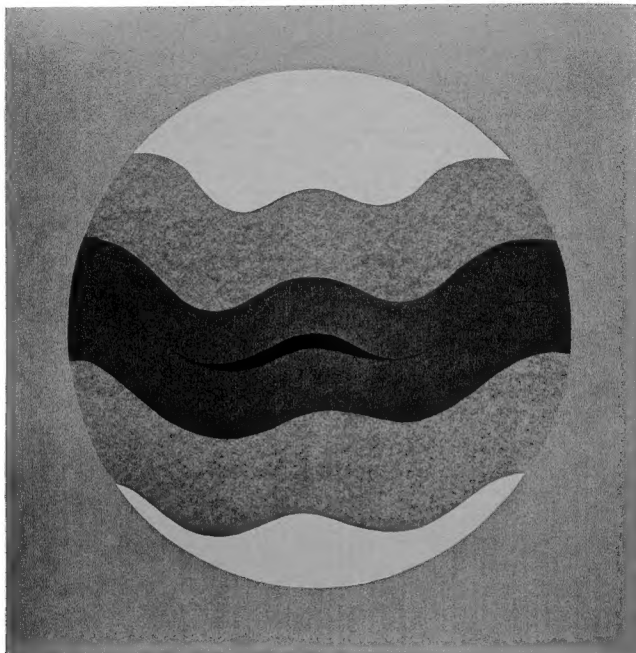
شيخه «بسام الدين» يقول:

«يا بشر ... اصبر»



بن موتیوگر، توجعات مثلثه، رقم ۲۷، ۱۹۱۳





هانس چروسه، بدون عنوان، ۱۹۷۲

unsere Welt ist schöner als du glaubst.  
Du siehst die Welt aus der Höhe deiner Versenkung.  
Du siehst nichts als die schwarzen Ruinen.“

Der Saïh und ich gingen auf den Markt.  
Der Schlangemensch ringelte sich um den Kranichmenschen,  
zwischen ihnen lief der Fuchs.  
Wie sonderbar!

Der Schwanz des Kranichs steckte zwischen den Kinnladen  
des Fuchses.

Da kam der Hund auf den Markt  
und wollte dem Fuchs das Auge ausstechen  
und der Schlange den Kopf zerretzen.  
Der Markt erzitterte unter den Schritten des Panthers.  
Er war gekommen, um den Bauch des Hundes  
aufzuschlitzen  
und das Mark des Fuchses auszusaugen.  
„Mein Saïh Bassâmû'd-Dîn  
sag mir: Wo ist der Mensch . . . der Mensch?“  
„Hab Geduld . . . er wird kommen.“  
erwiderte mein Saïh Bassâmû'd-Dîn  
„Eines Tages wird er in die Welt kommen.“

Mein guter Saïh!  
Weißt du, in was für Tagen wir leben?  
Dieser schreckliche Tag ist der achte Tag  
der fünften Woche  
des dreizehnten Monats.  
Der Mensch, der Mensch aber ist vorbeigekommen,  
vor langen Jahren  
und wieder fortgegangen.  
Keiner hat ihn erkannt.  
Er grub sich in den steinigen Boden,  
legte sich schlafen  
und deckte sich zu mit seinem Schmerz.

دنيا أجهل مما تذكر  
ها أنت ترى الدنيا من قمة وجدك  
لا تبصر إلا الأنقاض السوداء

وزلنا نحو السوق أنا والشيخ  
كان الإنسان الأعمى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركي  
فشي من بينهما الإنسان الثعلب  
عجبا . . .

زور الإنسان الكركي في فك الإنسان الثعلب  
نزل السوق الإنسان الكلب  
كي يفقا عين الإنسان الثعلب  
وينوس دماغ الإنسان الأعمى  
واهتر السوق بمخطوطات الإنسان الفهد  
قد جاء ليقر يطن الإنسان الكلب  
ويص نخاع الإنسان الثعلب  
يا شيخني بسم الدين  
قل لي . . . «أين الإنسان . . . الإنسان؟»  
شيخني بسم الدين يقول:  
«اصبر . . . سيجيء»  
سهل على الدنيا يوما ركه»

يا شيخني الطيب!  
هل تدري في أي الأيام نعيش؟  
هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن  
من أيام الأسبوع الخامس  
في الشهر الثالث عشر  
الإنسان الانسان عبر  
من أعوام  
ومضى لم يعرفه بشر  
حضر الحصباء، ونام  
وتغطى بالآلام . . . .

# الناس في بلادي

Ṣalāḥ 'Abd aṣ-Ṣabūr: • DIE LEUTE IN MEINEM LAND

In meinem Gedicht „Die Leute in meinem Land“ (1955) erzähle ich die Geschichte eines Dorfes, das unter der erdrückenden Idee „Gottes“ lebt. In seiner Vorstellung haftet seinem Bild als Folge von Predigt und Strafandrohung etwas Unbarmherziges und Willkürliches an. Das Dorf saugt an dieser Idee, genießt sie und drückt die Augen vor der Realität seines armstiligen, bitteren Lebens. Ein junger Mann jedoch erhebt seine Faust gegen den Himmel.

في قصيدة «الناس في بلادي» عام ١٩٥٥ أحيي قصة قرية ريفية تعيش تحت طغيان فكرة «الله»، وصورته تصطبغ في ذهنها من خلال الوعظ والتخويف بالقسوة والمشائفة، والقرية تستحلب هذه الفكرة وتستطيعها، وتغض النظر عن واقع حياتها الفقير المرير، ولكن شاباً منهم يرفع في وجه السماء قبضة التحدي.

(Ṣalāḥ 'Abd aṣ-Ṣabūr, Mein Leben in der Dichtkunst, Beirut 1969, S. 82)

Die Leute in meinem Land sind reifend wie Habichte,  
Ihr Sang ein Zittern des Winters auf den Spitzen der  
Bäume,  
Ihr Lachen eine knisternde Flamme in trockenem Holz,  
Ihre Schritte wollen in die Erde dringen;  
Sie töten, sie stehlen, sie trinken, sie rülpsen,  
Aber sie sind Menschen,  
Und gutherzig, wenn sie zwei Handvoll Geld besitzen,  
Und sie glauben an das Schicksal.

الناس في بلادي جارحون كالصقور  
غناؤهم: كرجفة الشتاء في ذؤابة الشجر  
وضحكهم يتر كاللهب في الحطب  
خطاؤهم تريد أن تسوخ في التراب  
ويقولون، يسرقون، يشربون، يمشاؤون  
لكنهم بشر  
وطييون حين يملكون قبضتي نقود.  
ومؤمنون بالقدر

\*\*\*

\*\*\*

Am Eingang meines Dorfes sitzt Onkel Mustafa;  
Er verbringt eine Stunde zwischen Abenddämmerung und  
Dunkelheit;  
Um ihn sitzen stumm die Männer;  
Er liebt Al-Mustafā \* .  
Er erzählt ihnen eine Geschichte ... eine  
Lebensweisheit,  
eine Geschichte, die die Trauer des Nichts in den  
Seelen weckt  
und die Männer schluchzen läßt.  
Sie senken den Kopf  
und starren  
in den Abgrund der Furcht, der Leere und der Stille.  
Was ist der Zweck aller Mühen, was ist das Ziel  
des Lebens?

وعند باب قريتي يجلس عمي مصطفى  
وهو يحب (المصطفى)  
وهو يقضي ساعة بين الأصيل والمساء  
وحوله الرجال واجهون  
يحكي لهم حكاية .. تجربة الحياة  
حكاية تثير في النفوس لوحة العدم  
وتجعل الرجال ينسجون  
ويطرقون  
يعدلون في السكون  
في جلة الرب العميق، والقرع، والسكون  
ماغاية الإنسان من أتباعه؟ ماغاية الحياة؟

\*) Al-Mustafā, Beiname des Propheten Muhammad (mustafā: ausgewählt).

O Gott!

Die Sonne ist Dein Angesicht und der Halbmond  
Dein Scheitel,  
und diese unerrückbaren Berge Dein unerschütterlicher  
Thron.

O Gott, Dein Urteil ist Gesetz!

Herr Soundso herrschte und baute Burgen;  
Vierzig Räume wurden mit glänzendem Gold gefüllt.

An einem stillen Abend kam zu ihm 'Izrā'īl\*\* ;

In der Hand hielt er ein kleines Heft.

Er streckte seinen Stab aus;

Mit dem Geheimnis der Worte „es werde“ und  
„es ward“.

In die Hölle trug man die Seele des Soundso.

(O Gott,

wie hart, wie streng Du bist!).

\* \* \*

Gestern besuchte ich mein Dorf, mein Onkel Mustafa  
war gestorben;

Sie legten ihn in die Erde.

Er hatte keine Burgen gebaut, (seine Hütte war aus  
Lehm),

Hinter seinem Sarg liefen Männer  
im alten Baumwoll-Gilbāb wie er.

Sie nannten weder Gott, noch 'Izrā'īl\*\*, noch das Wort  
„es ward“,

Es war ein Hungerjahr.

Am Eingang des Grabes stand mein Freund Khālī,  
der Enkel von Onkel Mustafa.

Als er dem Himmel seine Muskeln zeigte,  
blitzte in seinen Augen Verachtung;

Es war ein Hungerjahr.

يا أيها الاله

الشمس مجتاكله، والهلال مفروق الجبين  
وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين  
وانت ناقد القضاء . . يا أيها الاله !

بني (فلان) واعطى وشيد القلاع  
وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللعاع  
وفي مساء واهن الأصداء جاءه عزريل  
يحمل بين أصبعيه دفترًا صغير  
وأول أسم فيه ذلك الفلان  
ومد عزريل عصاه

بسر حرفي (كن) بسر لفظ (كان)  
وفي اللحوم دحرجت روح فلان  
(يا أيها الإله  
كم أنت قاس موحش يا أيها الإله)

\* \* \*

بالأمس زرت قريتي، قد مات عمي مصطفى  
ووسدوه في التراب  
لم يبن القلاع (كان كوخه من اللبن)  
وسار خلف نمشه القديم  
من يملكون مثله بلباب كتان قديم  
لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف (كان)  
فالعام حام جوع  
وحند باب القبر قام صاحبي خليل  
حفيد عمي مصطفى  
وحين مد لسانه زنده المقتول  
ماجت على عينيه نظرة احتقار  
فالعام حام جوع

Aus dem Arabischen von Nagi Naguib

\*\*\*) 'Izrā'īl, Name des Todesengels.

# العلم والمسؤولية

بقلم فريدريش فاجنر

يؤمن بها الانسان. فالمسؤولية مبدأ شامل، مبدأ انساني يرتبط بعالم الانسان وعالم الواقع. والمسؤولية كيان قائم، يكن في القوة الخالقة التي تحفظ النوع، ويعبر عن نفسه بواسطة الضمير . . . وكل قدرة أو قوة يقهرها الانسان الطبيعة أو يسيطرها على غيره من الناس، تلقي على عاتقه مسؤولية جديدة. ونعرف أن كل قوة أو قدرة عرضة للانحراف وللخضوع للاغراض والاستقلال. واستقلال القوة عن كل مسؤولية هو دائماً علامة على الانحلال والانحدار.

٢

عبر الانسان عن هذه المسؤولية في صورة العوائد والتقاليد والقوانين وقواعد السلوك، وعبرها فيها شاده من مؤسسات قانونية واقتصادية وسياسية ودينية وعلمية وطبها خلفه من تراث، وجميعها تعكس مفهومه للمسؤولية، وهذه المؤسسات بدورها تعرفه بمسؤوليته وتحفظ ضميره من التقليل والاضطراب، والانسان كخلاق حر قد عرف على طول الزمان الصراع بين الدوافع الغريزية والقانون، وبين اشكال العرف والسلوك. غير انه في هذا الصراع كان يرتكن دائماً الى قيمة عليا تعتبر القانون الاساسي للمجاعة الانسانية التي يعيش فيها. فهو إن اصطلم بالعرف أو بالقيم البائدة في مجامعته، يعاني من تأنيب الضمير، وقد تقف في وجهه المؤسسات الاجتماعية القائمة وتوقع عليه الحدود. كان كلما يتخذ من قرارات، في الامور اليومية وفي الامور الجسيمة، يخضع في النهاية لهذه المسؤولية المزدوجة، يخضع لضمير الفرد والمؤسسات الاجتماعية التي تمر عن الضمير الجماعي. أو بمعنى آخر يخضع لاخلاق الفرد واخلاق الجماعة. كانت المسؤولية بهذا تمر بين الحولاء بين الفرد والجماعة، وبين الفرد والمؤسسات، وبين الانسان والله . . . الخ. ومازلنا نرى حتى الآن هذا الارتباط في التنظيم الداخلي لبعض المهن، كهيئة الطب والحاماة، فلهذه المهن تتخذ لنفسها عرفاً خاصاً، يضمن اتباع المتتمين اليها لقوابل سلوكية ومبادئ اخلاقية

تقديم: إن عصرنا الحديث عصر علمي، وضرورة العلم والبحث العلمي من البديهيات، واصبح شيوخ العلم والروح العلمية مقياس العصر، ولايدل للخطيئ العلمي. ولكن منذ إطلاق الطاقة الذرية من قفلاتها، ومنذ شاع خبر التخريب الذي احدثته قنبلي هيروشيما ونجازاكي، بدأ الشك يتسرب الى فلسفة العلوم الطبيعية التقليدية والى مفاهيمها المثالية. والمقال التالي يسترجع قصة فلسفة العلوم الطبيعية الحديثة، ويعبر عن القلق المتزايد وشعور التهديد الناجم عن استخدام العلوم الطبيعية استخداماً عشوائياً لتحقيق جميع الاغراض والمصالح ولتحقيق التوسع المستمر في الانتاج والاستهلاك والربح. وكاتب هذا المقال ينتقد تقاليد العلوم الطبيعية المثالية الوهمية، بعد أن اجتاحت هذه العلوم جميع الحواجز التي تفصلها عن الحياة. على أنه لايتعرض الى الدور الجديد الذي ينبغي أن تضطلع به العلوم الاجتماعية والانسانية في هذا المجال للتحكم في التطور وتوجيهه، وإنما ينظر الى المشكلة من وجهة نظر مثالية، تقوم على اعلاء فكرة المسؤولية، يبنيا المسؤولية بهذا المعنى مفهوم يناسب العصر السابق على الثورة الصناعية الأولى. وأياً كان الأمر فالمؤلف بطرح المشكلة من وجهة نظره.

١

المسؤولية بالمعنى الاصل للكلمة هي مسؤولية الانسان امام الاحياء ومن اجل الحياة. فالمسؤولية ترتبط بالانسان وتنطلق منه، وهي التي تعوض الانسان عن الفرائض المفقودة التي تدفع الحيوان الى السلوك الذي يحفظ له الحياة . . . المسؤولية يحملها الانسان ككل وعمايرها من اجل الانسان ككل، وامام الانسانية، امام العائلة وامام الوحدة الاجتماعية، وامام الله وامام الشعب، فالحياة الاجتماعية تقوم على المسؤولية، وتعيش بفضلها . . . وكل انسان مسؤول امام نفسه وعن نفسه. فالمسؤولية الذاتية هي الشرط وحجر الاساس لكل مسؤولية اجتماعية . . . للمسؤولية امام القانون وامام القيم التي

ضرورة لهذه المهنة، وهذا العرف يفرض التزاما بعينه على أفراد المهنة، يتخطى الالتزام بقانون العقوبات السائد في المجتمع.

٣

في هذا العالم المنظم تنظيمًا مهنيًا وحرفيًا ... الخ انبثقت الثورة العلمية والاقتصادية والتكنولوجية كقوة طبيعية غيرت معالم الحياة. وكانت نتيجة تلك الثورة هو علنا الصناعي الحديث، عالم الاستهلاك والعمل. لم يحدث هذا التغير في الدول الصناعية الغربية فجأة، وإنما جاء في صورة تطور تدريجي، اندمج في مظاهر الحياة والحضارة والتراث. ولذا لم يظهر جانبه القائم بوضوح إلا أخيرًا، ذلك الجانب الذي يهدد بهدم الحياة وإفناء الشعوب وتخريب الطبيعة. كذلك ارتبط هذا التغير بفكرة التطور والرقى التي نشرتها الفلسفة التنويرية، فبدأ أن التطور يرمى إلى تحسين حال الناس، وبدأ أن الاقتصاد الرأسمالي يعمل على إثراء المكافحين النشطاء، وإزاء التقدم التكنولوجي الواضح وما ارتبط به من تخفيف عبء العمل وتوفير الراحة والرعاية للناس، كاد الجانب السلبي المكسي لهذا التطور أن يخفى عن الأنظار. لم يعد أحد يسأل عن المعنى الذي تهدف إليه وسائل الإنتاج الأوتوماتيكية الحديثة ولا عن الهدف من تقنين وتحديث عمليات الإنتاج.

حيث يقوم البناء على التوسع المستمر وتحسين الربح، لايسأل أحد عن المغزى والمعنى، طالما يؤدي البناء وظيفته، وطالما تلدور العجلة أما المؤسسات القديمة، كالدولة والكنيسة وغيرها رغم ما أصابها من تصدع، فزاللت تتمسك بالكثير من أساليب المسؤولية القديمة، رغم أن هذه الأساليب قد فقدت محتواها الحقيقي وفقدت معناها المحددة، فابهره العالم الصناعي الحديث من مسؤولية وما يفرضه من مسؤولية لاشمل الإنسان ككل، فهو لا يطلب إلا المسؤولية الوظيفية، وينظر إلى المسؤولية كجزء من دورة الأشياء، كضرورة لسير الدورة في أجهزة الإدارة وأجهزة الاقتصاد وأجهزة المواصلات وأجهزة العلم. وهو ينظر إلى هذه المسؤولية الجزئية باعتبارها المفهوم الكلي للمسؤولية. فالإنسان مسؤول هنا فحسب عن جزء من دورة جزئية، غاليما لا يعرف مجراها الكامل. فالسؤولية قد أصبحت وظيفة وعلمية معقدة لا ينفذ الإنسان إلى حقيقتها، وهي مسؤولية تشرف عليها رقابة فنية أو تكنولوجية. فالإنسان في العالم الحديث، من العامل إلى الخبير الاقتصادي ورجل

الدولة، يعيش في انقسام دائم ... في مجالين مختلفين، في عالم الأنظمة المتوارثة التي تعتبر الإنسان محور كل شيء، وفي عالم الصناعة والمواصلات والاقتصاد والعلوم الطبيعية التي تتزعج باستمرار عن الاستقلال عن الإنسان، وإن ادعت فيها تنشره من ادولوجيه أنها في خدمة الإنسان ومن أجله. هذان المجالان يتنازعا الإنسان باستمرار في كل فرع من فروع الحياة. ولكن هذه الحقيقة يسرها ادعاء التكنولوجيا والعلم أنها إنما يعملان من أجل الإنسان، بينما أجهزة الإنتاج والاستهلاك والثقافة والعلم تخلق الوهم أن التطور المستمر سيقود الإنسان إلى أهداف طوباوية نهائية. والامر هنا يشبه الموقف أثناء لعب الروليت، فكل لاعب يتوهم أو توهمه اللعبة أنه سيربح ... ويظل هذا الوهم قائما حتى ينهار البنك.

٤

في بداية هذا التطور طالبت العلوم الطبيعية بحرية البحث، ودعت إلى حرية لانتقيد بقاء أخلاقي أو اجتماعي، ولا تعترف بمسؤولية إلا مسؤولية الباحث في البحث، فؤسس العلوم الطبيعية الحديثة جاليليو جاليلي فصل الروابط التي تربط تلك العلوم بالفلسفة التي كانت تعتبر أساس المعرفة والفكر الإنساني، كما فصلها عن العرف الديني والأخلاقي الذي كان ينظم الحياة أجمعها. الطريق الذي سلكته العلوم الطبيعية قام على عزل الظواهر أثناء التجربة عما عداها، كما قام على قياس نتائج التجربة وبصاغتها بصاغة رياضية في شكل قانون عام، فالعلوم الطبيعية تنزل الظواهر الطبيعية التي تضعها موضع البحث عن أطوارها الطبيعي وبالتالي تعزلها عن عالم الإنسان. وهي يعزل بعض الظواهر عن أطوارها العام وبصاغة قوانينها قد حولت «الطبيعة» إلى ميدان موضوعي مستقل عن الإنسان، مع أن الإنسان هو الذي خلق بيئته هذا الميدان. وقد أدى ذلك إلى تقشيت عالم الطبيعة وإلى السيطرة عليه في صورة أجزاء لا ينظمها كل. وأدى البحث «الوطني» إلى طرح السؤال عن المعنى والمغزى جانباً، وحول العلم إلى عملية ضخمة، تنفع الكون كله لوسائل القياس والحساب، وأصبح مغزى العلم هو تقدم العلم المستمر فحسب، دون طرح السؤال عن مغزى هذا التقدم ذاته. فخرية البحث — ذلك الشعار الذي رفعه جاليلي — كان مطلباً سلبياً، اتفق مع وسائل البحث الجديدة، فهو مطلب ينفي الطبيعة والإنسان كوحدة شاملة، ويرفض الارتباط بأية روابط شاملة. العنصر الأساسي للفرقاء

الكاملة في الأشياء وإلى توسيع نطاق مملكة الإنسان، ووقع قدرة الإنسانية، حتى تستطيع أن تقوم بكل شيء. ونرى سيكون بصوغ العبارة المشهورة: «العلم قوة»، ويدخلها في عالم العلم، هذا العالم الذي اسمه بالاشتراك مع جاليليو جاليلي، وبهذا أوصى بالهدف الأساسي الذي يحفز الباحثين حتى اليوم ويدفعهم إلى متابعه البحث — ملركا أن هدفه هدف بعيد، وهدف شامل لا يمكن تحقيقه في وقت قريب، ولكنه يقول إن هذا الهدف لا يتجاوز قدرة الإنسان. ومن البداية استطلعت هذه القدرة، وابتعدت ابتعادا عظيما عن المسؤولية التي تفرضها كل قدرة حل نفسها.

فالدافع إلى البحث الذي لا يعرف أية حدود هو في الواقع دافع إلى القوة لا يعرف الحدود. حقيقة قد ظل طموح سيكون إلى القوة، كما ظل مطلب جاليلي بحرية البحث، حين خطر مباشر على الإنسان، طالما ظل البحث نظريا، لا يؤثر تأثيرا مباشرا في المجتمع، إذ إن البحث ظل طويلا دون فرص التطبيق. إن الأساس الأخلاقي الأول الذي قامت عليه العلوم، وهو البحث عن الحقيقة بعيدا عن الأهواء والمصالح الخاصة، ثم الأمانة والصدق في مكافحة أبنية الفكر الفسيفسائي، إغيايات تحمل في طياتها خطرا دائما، نلمسه أولا في الحقيقة التي يتدخل فيها العلم الحر في العالم والحياة ليغيرها.

٦

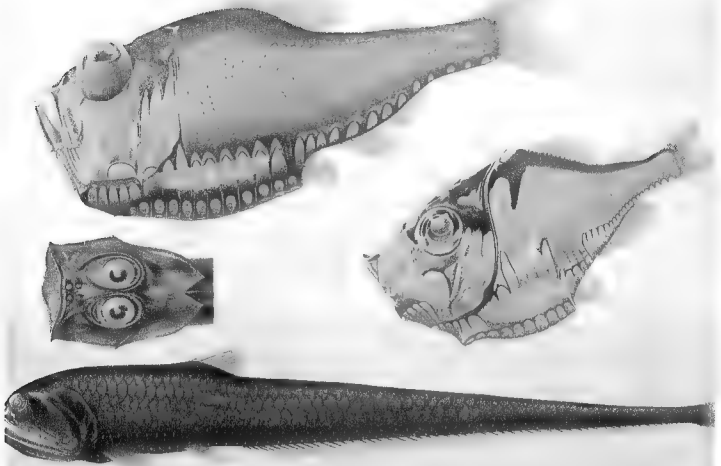
منذ أكثر من قرن تغلظت الثورة الصناعية والتقنية في ميدان العلم، وصبغت بصيغتها، وحولت العلم كبدان خاص يرتاده هوة المعرفة والعلماء إلى قوة عالية، غيرت بولورها العالم والحياة. وأصبح ارتباط وتشابك الاقتصاد والعلوم والتكنولوجيا، وتأثير كل منها على الآخر، الأساس الذي قامت عليه الثورة العلمية والقوة الدافعة لهذه الثورة. وحل العالم الذي يعمل في مؤسسات الدولة ويتلقى أجره منها محل الباحث في الأكاديميات الحرة التي تعيش على التبرعات الخاصة، وتحول العلم بذلك إلى مهنة بورجوازية، وقامت الدولة على تنظيم البحث واعتبرته جزءا من كيانها القومي، بل واعتبرته مؤسسة قومية تساهم — في تسليح الجيش وفي تطوير الاقتصاد القومي. وخصصت الدولة للبحث في ميزانيتها قسطا، لتشجيع البحوث العلمية والمحافظة على التراث العلمي البشري، وقامت ببناء معاهد البحث وأعدت البرامج لتربية الباحثين الجدد، وهكذا فرضت الدولة حيايتها الكاملة على

الحديثة، وهو الرياضة، يفك عرى الصلة بين العلم وبين كل مطلب أخلاقي، فالرياضة، كما يقول جوت، لا تعرف شيئا عن الأخلاقيات، والعالم الرياضي لا تربطه صلة بالضمير الإنساني، وهو أعظم وأجل ما ورثه الإنسان. من البداية استقل العلم عن ميدان الضمير والمسؤولية، واعتبر غاية العلم ومغزاه هو العلم ذاته وبالتالي انحصرت المسؤولية على مسؤولية العلم أمام العلم نفسه ومنطقه الخاص في طلب الحقيقة... هذا المنطق الذي يقوم على التفكير المنظم والمباشرة والمبرهان وعلى الاستقراء والاستنتاج.

٥

في الجدل التالي لجاليليو إلى أصبحت حرية البحث مبدأ معترفا به، فزرى أكبر أكاديمي البحث في ميدان العلوم الطبيعية وهي الجمعية الملكية في لندن تسجل هذا المبدأ في القانون الذي ينتظها. فهدف الأكاديمية هو «زيادة العلم بالأشياء الطبيعية والفنون النافعة ووسائل الإنتاج والمهارات الميكانيكية والمعدات من خلال اجراء التجارب، دون أن يتم بأسئلة الدين والميتافيزيقا والأخلاق والسياسة وللتنو والبلافة والمنطق». ونرى هنا أن السؤال عن المغزى قد تحول إلى السؤال عن فائدة العلوم التقنية، وصار هذا هو الهدف المشروع في الدول الأوروبية. ففرنسيين يكون Bacon، علم هذه الجمعية الملكية التي انشئت على منوالها الأكاديميات الأخرى، يرسم في روايته الطوباوية «أتلانتس الجديدة» Der Neue Atlantis (مدينة العلم)، برنامجا للبحث العلمي، قد يبد ومن وجة خيالا طوباويا، ولكنه من وجة أخرى يتنبأ بأهداف البحث الحديثة. فهو يتحدث عن معطيات استكشاف الأحوال الجوية وعن مستودعات التبريد وعن مصانع المواد الخام والورق وعن صناعة المواد العطرية ومواد الزينة وعن غرف التكيف لمعالجة المرضى، ويتحدث عن ناطحات السحاب ومولدات الكهرباء المائية والآلات للدفعه بالريح وعن أجهزة التدفئة، وغيرها من الإنجازات الحديثة للعلوم. كل هذه الأبحاث تشرّف عليها معاهد البحث الأساسي ومعاهد التطبيق، كما تكملها مؤسسة للبحث تقوم بحصر المواد العلمية ونتائج التجارب وتقوم بتبويبها واختبارها وتقييمها حسب صلاحيتها لتأدية البحث. وينسج يكون مكانا خاصا لألات الحرب وللمواد المتفجرة، وللطائرات والغواصات...

من بين الأهداف التي يحددها يكون للبحث هو قياس حرارة الشمس، وخلق نموذج مشابه لها. ويهدف المعهد الأساسي لهذه البحوث إلى معرفة الأسباب والحركات



من كتاب أوجست بيرونز: أسماك الأحصاق، سنة ١٩٠٦، الرسوم الشروحية من عمل فريديرش ف. فينتر

رسم صفحة ١٦: البيونا ريشتر، رسوم توضيحية لمجموعة كتب النبات والحيوان المتنوعة: *Flora del Golfo di Napoli*

ألوان وجوانش

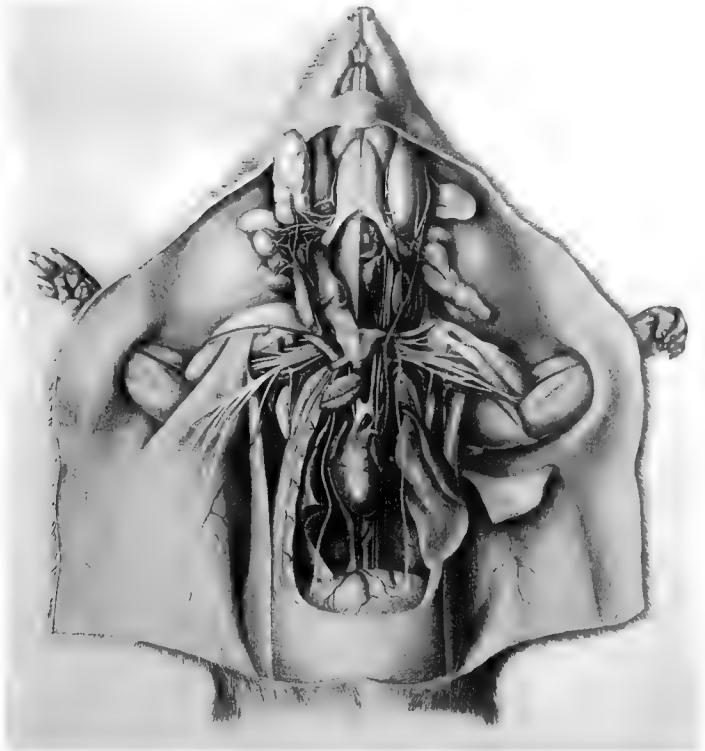
بالتراف برنكلمان فوس (طبع: فب. كريسر، تون، سويسرا)

رسم صفحة ١٨: رسوم توضيحية من أرست هيكل *Ernst Haeckel*

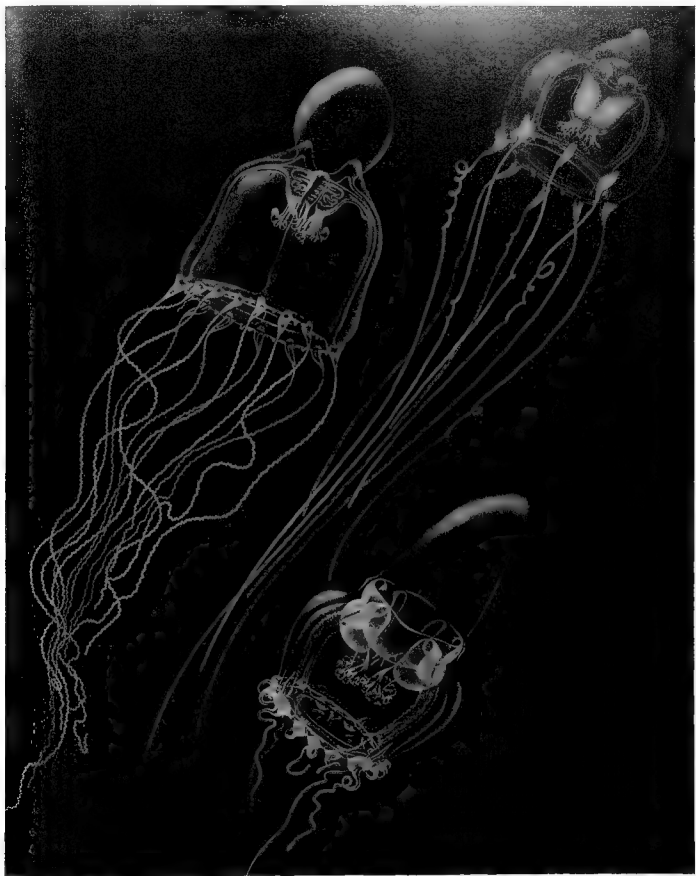
بالأشكال الفنية للطبيعة *Kunstformen der Natur*

ليزيج - فينا، ١٩٠٤. الصورة العليا: *Phaeodaria* الصورة السفلى: *Peromedusae* لتجرانيا ملونة





جثث عرذ مشقوق، مع قطع في قصص الصدر . من كتاب: التشريح المقارن ومورفولوجيا الحيوانات الفقارية ، من تأليف فلهلم فون مارينيل ولأبيه المشترك



البحث وادمجته في نظامها، وتولت مسؤولية الاشراف على معاهد العلم وتزويدها بالادوات والجهزة اللازمة، وقام الاقتصاد القوي بسد حاجته من العلم عن طريق بناء معاهد البحث اللازمة له، وربط اجهزة البحث بمؤسساته المختلفة. واحتلت بحوث التسليح المرتبة الثانية بعد بحوث الصناعة، إذ كان التسليح من اللوازم الاساسية التي شجعت البحث ودفعته الى الامام. ومن حيث المبدأ أو الظاهر احتفظ البحث أيضا في هذا الباب بحريته، ولكنه في الواقع فقد حريته واستقلاله، إذ صار مقوده في يد الهيئات التي كلفته بالبحث. فالباحثون اليوم هم في الغالب اعضاء مجهولون في هيئة جماعية البحث، تنظم في معاهد ومعامل والمؤسسات للتجريب والانتاج. وهذا النظام الذي تنظمه هيئات البحوث يعيدها تماما عن كل مسؤولية اجتماعية أو اخلاقية ترتبط ببحوثها وباهداف هذه البحوث. اصبح البحث منتظما تنظيميا موضوعيا، ينفي شخصية الباحث ومسؤوليته الخاصة. بل أن طريقة البحث تحددها اصول فنية ومعملية، بالاضافة الى نظام البحث الخاص الذي يتطلب اشتراك مجموعة كبيرة من الباحثين، وهذه جميعا تجعل البحث مسألة فنية تنظيمية بحتة، تتطلب موقفا خاصا اخلاقيا له بالمسائل الاخلاقية وبتبعات البحث. العلم قوة، والقوة تخضع وطبقها في المجتمع، على ان هذه الوظيفة لا تظهر للعيان مباشرة، وإنما تغلفها ابنية متعددة، وهكذا فقد مطلب الباحث الاساسي وهو الحرية في البحث، معناه الاصل، وفقد البحث مسؤوليته عن نتائج البحث. ويغفل ميدان البحث عن ميدان السياسة، إذ لا توجد في ميدان البحث مؤسسات للمعارضة واختيار ومراجعة عواقب البحوث المختلفة. بمعنى آخر تحليلت هناك مسؤولية يتحملها الباحث تخرج عن نطاق مسؤوليته في البحث ومتابعته بأسلوب البحث العلمي الدقيق. ليست هناك مؤسسة تفرض على الباحث سلوكا اخلاقيا وتفرض عليه الالتزام بمبادئ محددة. ليس هناك التزام مهني. وليس غريبا ان تعلم ان القوة النووية قد صممت وطورت واستخدمت في الحرب، دون ان يفي العالم شيئا من الخطر الناجم الذي يمكن في البحوث التي قادت الى تفتيت الكرة، رغم دراية كبار الباحثين بالخطر الملوغ الذي يمكن في بحوثهم.

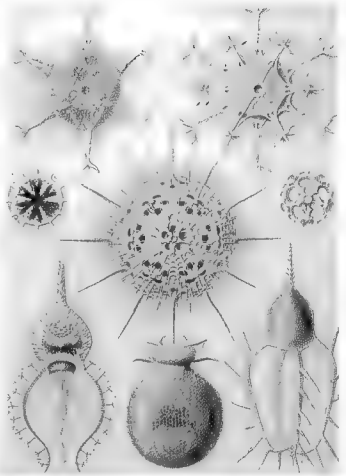
٧

افترعت قنبلة هيروشيما العالم، وطرحته السؤال عن مسؤولية العلم والبحث العلمي، وتبع هذه الصلعة نقاش

عام حول مسؤولية البحث العلمي وجدل حول عواقبه القوية والبعيدة. ادى بناء القنبلة القوية بواسطة صفرية من فيزيائي الذرة، واستخدام هذه القنبلة، ثم صراع التسليح الذي اعقب هذا، الى تحطيم اسطورة البراعة التي انتشع بها البحث العلمي، وتبين الارتباط الوثيق بين البحث في جميع اشكاله وبين التطبيق التكنولوجي. وبالرغم فالانسانية تسير مسارها، وتتقبل قدرها، دون أن تدري لها غرجا. وقال البعض: فإن امكانية تدمير الارض بواسطة الاسلحة النووية قد خلق الوعى بمسؤولية البحث العلمي. وإذا كان احتيال الحرب النووية اليوم أقل منه عن ذي قبل، فهذا نتيجة للضيمر الجديد للبحث العلمي. ولكن ما من انسان يصدق ان هناك قوة قد تغض الطرف عن الحرب النووية إذا بدا لها ذلك مفيدا أو ضروريا. ولا احد يصدق ان الرأى العام أو نداء مجموعة من العلماء يستطيع أن تؤثر على مثل هذا القرار. وإذا سلمنا الباحثين في ميدان التسليح، فسيقولون لنا: وإن الحرب النووية قد اصبحت بعيدة الاحتمال، ومرجع ذلك أن هذا السلاح يصبح عن قريب سلاحا ليا. ستحتل مكانه اسلحة جديدة، أكثر فاعلية وأكثر دمارا. ونحن نتجاهل الاسلحة النووية الجديدة التي في طور التصميم والتطوير، ونتجاهل الانتاج المتزايد لهذه الاسلحة، ونتجاهل الانظمة العنصرية الجديدة، الهجومية والدفاعية. ويلدب الاخصابيون ان الصواريخ النووية ستزايدهم بمقدار ماتسمح به الخامات النووية الموجودة. وفي النهاية لن يلعب دورا ما أن يلقي الناس مصرعهم، سواء منهم من يحمل السلاح ومن لا يحمل، بواسطة اسلحة الخصم وبواسطة الاسلحة التي يدافعون بها عن انفسهم. ونحن نكاد نتجاهل اخطار الحرب الكيماوية والبيولوجية، ونغض الطرف عن الحقيقة المعروفة، وهي أن العامل الدورية العادية المستخدمة في أغراض السلم تستطيع أن تنتج البليوتين اللازم للرؤس النووية. وإذا كنا هنا نشير في إنجاز الى الاسلحة الالكترونية، فلذلك لأن هذه الاسلحة بالذات تبرز بجملاء، كيف آل اليه حال الانسان، حتى أصبح دوره في قيادة الحرب دورا ثانويا أوجانيا. أصبح الأهم هو انتاج الانسان الآلي بدلا من الابطال، إذ عليه تقع مسؤولية القتال. ونعرف ان وراء هذا التطور خيرات مختلفة: منها استخدام القنبلة الدورية في مهاجمة الحرب الماضية ضد اليابان، وحرب فيتنام، والقتال النصرى في الولايات المتحدة. فالهدف هو اسلاح المقاتلين الآلين محل المشاة، واستخدامهم كاطقم

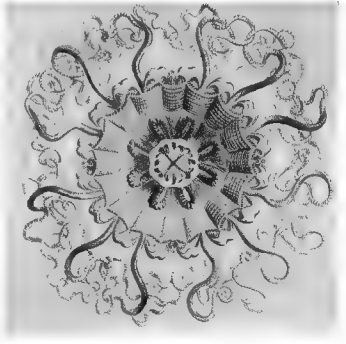
للدبابات ولقيادة الغواصات والطائرات والصواريخ التي تستطيع القتال دون عقيات في الاماكن الملوثة بالاشعاع، واستخدامهم لتطهير المدن من الثور بغض النظر عن الخسائر في الارواح. الهدف هو اختراع اجهزة يقوم بعمليات التدمير في احكام ودقه، وتستخدم في تدمير القوات المعادية والمدن والسفن والشعب والبلدان. ولازيد ان نذهب بعيدا في تصوير شيع الحرب في المستقبل. فهذه الحرب ستدار بواسطة الغواصات والطائرات والانظمة الصاروخية التي لا تتأثر بمحدود قدرة الانسان ويجهازه العصي، وستدار على اساس محاصرة مدن الخصم بالاسلحة النووية والغازات السامة حتى يستسلم. ونشير أخيرا الى الحرب الجيو فيزكالية التي تعمل بواسطة التحكم في الطقس والاحوال الجوية (عن طريق الحفافات والبراكين) وعن طريق التدخل في سطح الشمس، وبواسطة الهزات الارضية وموجات الصقيع، وعن طريق اغراق المناطق المظلة على البحر، وذلك بواسطة التفجيرات النووية تحت سطح الارض في منطقة الحزام للتحكم في المناطق المراد تدميرها أو إخضاعها.

تعد الةة لهذه الحرب العلمية في هدوء، في جو يومه بالسلام التام، ويتم الاعداد لها بعيدا عن الاضواء، ودون أن يعرف الخصم ما يدبره الخصم له. أما البلاة التي يقابل بها الرأى العام انتهاء هذه الخطط، دون أن يحرك ساكنا، فانها تشبه بلاة الارنب أمام الأفي



٨

ولسنا في حاجة الى ذكر التحذيرات التي يتوجه بها العلماء بين حين وحين، فهؤلاء العلماء، وبعضهم من الصفوة، يتوهمون أنهم بهذا يواجهون مسؤوليتهم ويؤدون واجبهم، في حين أن البعض منهم، من هؤلاء المحلرين والمثاليين، يساهم في تطوير صناعة الحرب، أو قد ساهم بالفعل بنصيب ونحن نواجه هنا خليطا من الاقوال والنظريات منذ قتيلة هيروشيما، وكلها ترمى الى طرح المشكلة جانبا. فلنختار بعض هذه الاقوال المكررة المعادة: البحث لا يحتمل المسؤولية عن تبعاته، فالبحث لا يخضع للتعقيم بواسطة قيم خارجية عنه، ولا يجب السماح بتقييد البحث وعرقلة تقدمه. المسؤولية تقع على التطبيق، لا على البحث نفسه. ومن السذاجة الخطيرة أن نطالب الباحثين بإخضاع نتائج البحث عن الانسانية، حتى ولو ادت هذه النتائج الى ايقاع الضرر والدمار بالانسان (روبرت أوبنهايمر). العلم يتخدم الحقيقة فحسب، وهو بهذا شيء



اخلاق، ولاتقع على العلم بعد ذلك مسؤولية اجتماعية. وعلى العلم ان يتحمل مسؤوليته كواطن وعليه ان يجد من عواقب البحث العلمى الخطيرة. ويقول تالر Teller: تقع على عاتق البحث مسؤولية واحدة أمام المجتمع، وهى ان ينتج القوة، أى ينتج الأدوات الجديدة، وبالتالي ان ينتج أيضا الأسلحة الجديدة. ولا يمكن ان يتحمل العالم الطبيعى تبعات اكتشافاته، إذ ليس في مقدوره ان يتحكم في هذه التبعات. ليس هناك نموذج اخلاقي اجتماعي للبحث، وليست هناك مؤسسات مهمتها مراقبة ومراعاة الالتزام بهذا النموذج. على اننا نرى مثلاى. ا. بورت E. A. Burt، وهو من علماء فلسفة العلم، يصرح ازاء الخطر الذى يمثلُه مبدأ الحرية الذى تنادى به الفيزياء النووية: إن تاريخ العلم قد وصل الى مرحلة اصبحت فيها هذه الحرية غير عملمة وغير مقبولة، فقد صارت هذه الحرية طريقا الى القوضى. فالبحث هو أيضا جزء من الكل، رغم الحرية التى يرفع البحث شعارها. ويطلب بورت العلم بان يقبل نظاما فوقه وان يعترف بهذا النظام، ويرى من الضروري اعادة تشكيل البحث، النظرى والتطبيقى على حد سواء وحتى يتفق البحث مع قيمنا العقلية والاخلاقية، وحتى يصبح وسيلة نخدم تحقيق هذه القيم. وينظر عالم الفيزياء النظرى هيتلر W. Heitler الى المشكلة بمنظار مشابه، فهو يعلن مسؤولية العلم الكاملة ازاء اكتشافاته ونظرياته. فالقرارات الاخلاقية يتخذها الانسان بالفعل وهو يجلس الى مكتبه. على أن هيتلر يشك في امكان تطبيق الاخلاق المتوارثة على البحث الحديث ويطلب بخلق اخلاقيات جديدة. ونرى ان جميع هذه الآراء تتفق في الإشارة الى التفاوت بين البحث الحديث وبين النظام الاخلاقى المتوارث والمسؤولية الاجتماعية.

٩

في سيرته الذاتية يعرض ماكس بورن Max Born، مؤسس علم الذرة، للقضية الاساسية التى تطرحها العلوم الطبيعية، ويحدد ابعادها دون مواربة: فهو يعترف «بالتبعات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للعلوم الطبيعية، وبالتبعات المترتبة خاصة على القنبلة الذرية» وأيضاً بتبعات إبحاث الصواريخ وإبحاث الفضاء وبالتبعات الناجمة عن الانفجار السكاني وبصفها بأنها «عراض مرضية لمصر التكنولوجيا»، ويرجح بورن احتمال أن العلوم الطبيعية والتقنية قد هدمت بلا رجعة الأساس الاخلاقى للحضارة، وأن سبب ذلك المرض، أوسبب

انهيار القوانين الاخلاقية يكن في الدقة العلمية للعلوم الحديثة ذاتها. من الواضح ان هذه العلوم قد ادت الى زيادة ضخمة في سلطة الانسان على الطبيعة، إلا ان هذه الزيادة ترتبط أيضا بفقدان المعارف الاخرى المتوارثة وبفقدان اساليب التعامل الطبيعية التى يستند عليها الاجتماع الانسانى. فعلماء الطبيعة ينطلقون من حقيقة موضوعية يؤمنون بتقوتها، ويؤمنون بقدرتهم الفكرية على الوصول اليها، ولكنهم لا يرون حدودهم. ولذا نرى احكامهم الاخلاقية والسياسية تنسم كثيرا ببداية خطيرة. ويشعر بورن بان ما اصاب الحضارة الانسانية من جراء اكتشاف الطريقة العلمية للعلوم الطبيعية لا يمكن تعويضه أو اصلاحه، فالعلوم الطبيعية بطبيعتها تكونها ضد التراث وضد التاريخ، ولا يمكن للحضارة القائمة أن تصورها في ذاتها. «فالكارث السياسية والمسكرية وانهيار النظام الاخلاقى... ليست اعراض ضعف طارئ، وانماهى عواقب ضرورية للمكانة التى وصلت اليها العلوم الطبيعية».

ورغم أن بورن عالم الذرة — استاذ تالر Teller وابرويمر Oppenheimer — لم يشترك في أى وقت من الاوقات في بناء الأسلحة النووية فهو يعترف بمسؤوليته عنها. اذا كان حقيقيا أن الباحثين غالبا ما لا يعرفون الى أين ينتهى بهم البحث وأى تبعات له في فروع الحياة الاخرى، فهذا يعنى إنه لا يمكن أن تحملهم مسؤولية ما يفعلون، لا يمكن أن تحملهم مسؤولية اشياء لا ينفذون الى علاقاتها بالاشياء الاخرى وارتباطها بفروع الحياة. ولكن السؤال الملح هو: هل نستطيع ان نعتبر ذلك تعصيا على عقل العلماء والعلم من المسؤولين، رغم ان هذا العلم في صورة من الصور يهدد بقاء الانسانية. وطالما العالم على ما هو عليه، طالما يحوره الريح والقوة، وطالما اننا نستخدم العلم الدقيق كوسيلة للسيطرة والقوة، وطالما ان العلم لا يخضع إلا لجدا زيادة العلم ورفقه، فان العالم لن يسأل عن مسؤولية البحث، سيتجنب السؤال عن هذه المسؤولية أو سينفيها من نظامه. وليس هناك وسيلة اخرى في البايه إلا قياس البحث بقياس الحياة والمسؤولية. علينا ان ندرس الى أى هوة تزدى الانسان يبحث العلمى الذى لا يعرف بأى التزام أو عرف اخلاقى. على أن البحث ان يتصدى لدراسة الاضرار التى ينجبها البحث وتطبيقاته. علينا أن ندفع الباحثين الى التفكير مسبقا في نتائج ابحاثهم وفي عواقبها، قبل ان تحدث ما لا مرد له. على أن مشكلة البحث العلمى منتظر قائمة، طالما البحث قائم.

CYRUS ATABAY

MÖGLICHER BERICHT

*Es war ein erloschenes Gestirn,  
die Oberfläche eine Einbilde,  
von Kratern genarbt,  
die Farbe des Bodens  
schwer zu bestimmen  
im ungebrochenen Licht  
(ohne Übergang, schneidend  
unterschieden sich Helligkeit und Schatten).  
Zu atmen  
in dieser Menschenferne  
schien mir ungeheuerlich, Leben  
eine rätselhafte Ausnahme.  
Und plötzlich begriff ich,  
dass die Bedeutung,  
die der Erde zukommt  
(aufleuchtend, in einem  
anderen Schimmer)  
von schwindelerregender Evidenz ist,  
fast als wäre sie  
das Zentrum des Universums.*

INDIZIEN

*Die malerischen Dämonen  
(mit Krallen usw.)*

*gemalt von den alten Meistern  
als Gegenspieler des Menschen:  
in Wirklichkeit sehr real  
mit dem Menschen vermischt,  
stecken sie in ihm,  
um aus Gesicht, Augen und Mund  
wieder aufzutauchen.*

*Die Indusien sind  
ein Geflecht  
aus unversöhnlichen Gegensätzen.*

*NUR das Ungestüm,  
nur die schwirrenden Flügel  
können das Licht  
gerecht verteilen.  
Wie hast du dieses Zimmer  
belebt,  
welche Bilder aus deinem Vorrat  
an die Wände gemalt.  
Trage allabendlich  
das Dunkel,  
den Überfluss der Schatten,  
in mein Haus hinein.*

Aut: Cyrus Atabay, An diesem Tage lasen wir keine Zeile mehr. Gedichte, Insel-Verlag, Frankfurt, 1974



رأس نسائي : مونتاج من عدل فرنر شتولر

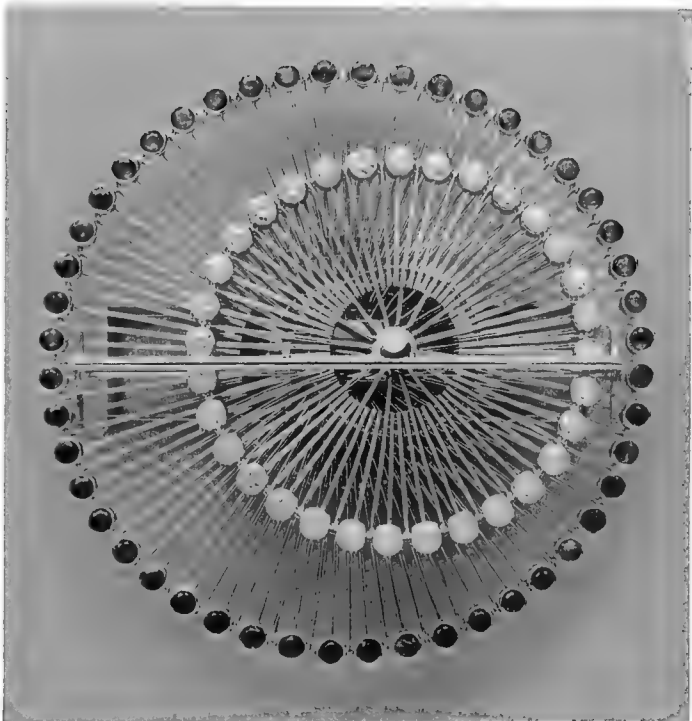
## حلى من ألمانيا وسويسرا

حلى من ألمانيا وسويسرا Ornamentum humanum

◀

يلقي كارل شولير في كتابه «الحلى الحديث»، الذي طبع في خريف عام ١٩٧٤ في دار نشر ارنست فليسموت بتوشين نظرة فاحشة على تطور ألوان الحلى والمجوهرات في الفترة الأخيرة، ويصير هذا الكتاب من أجمل كتب الفن لهذا العام.

يتضح من الكتاب أن الفنان للصمم قد أصبح ذاته المتحد، بخلاف الحلى في الماضي، حيث كان عدل الفنان هو التصميم فحسب، أما التنفيذ فيوكل إلى أصحاب الحرفة. نشكر المؤلف ودار النشر على التصريح لنا بنقل بعض نماذج هذا الكتاب.

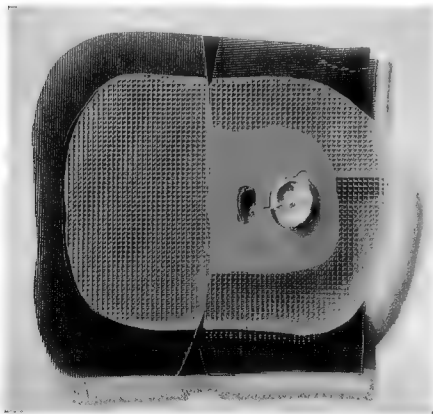
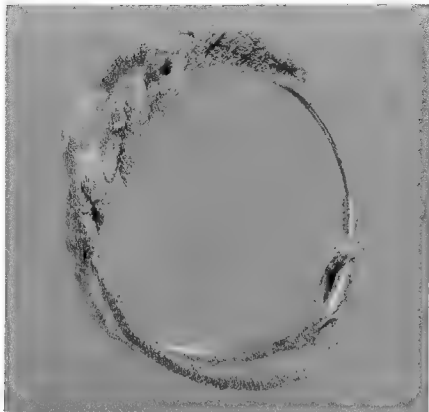


فريدريش بيكر (من مواليد عام ١٩٢٢)، مشبك صندل دائري مطعم بالبرناتشي والياقوت، ١٩٦٧

صور صفحة ٢٢ ايضاً - فاينجرت (من مواليد عام ١٩٢٢)، اسورة، ذهب

بيولا زيترت فيلين (من مواليد عام ١٩٢٩)، قطعة وزينة





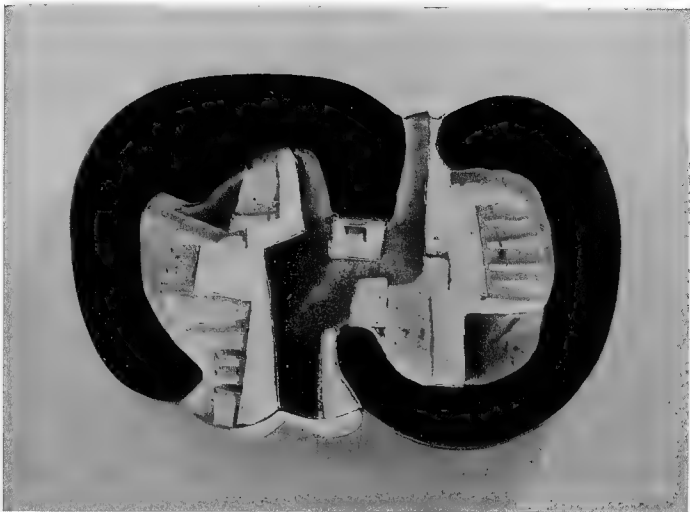


صوّر صفحۃ ۲۵: میلندجارد ریش (من موالید عام ۱۹۰۳)، مشیک صدر (پروش). ذهب وصحائف ذلت لونین من الترمالین

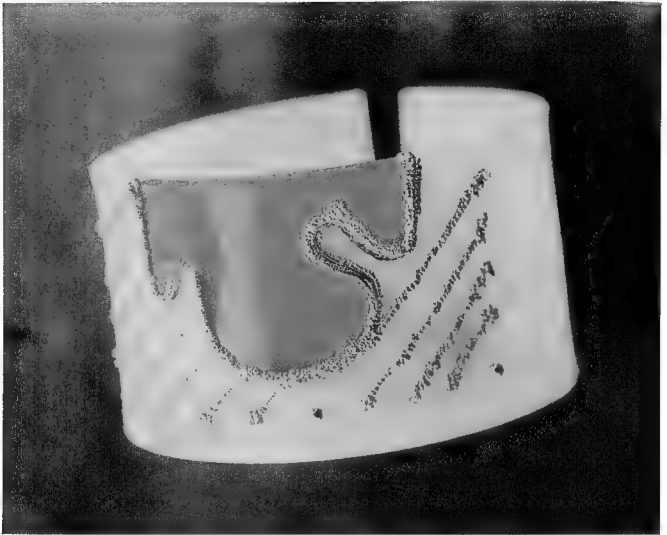


هربرت تيسر (من مواليد عام ١٩٠٠)، خشب صند (بروش) «أورفيوس وأيروديكه»

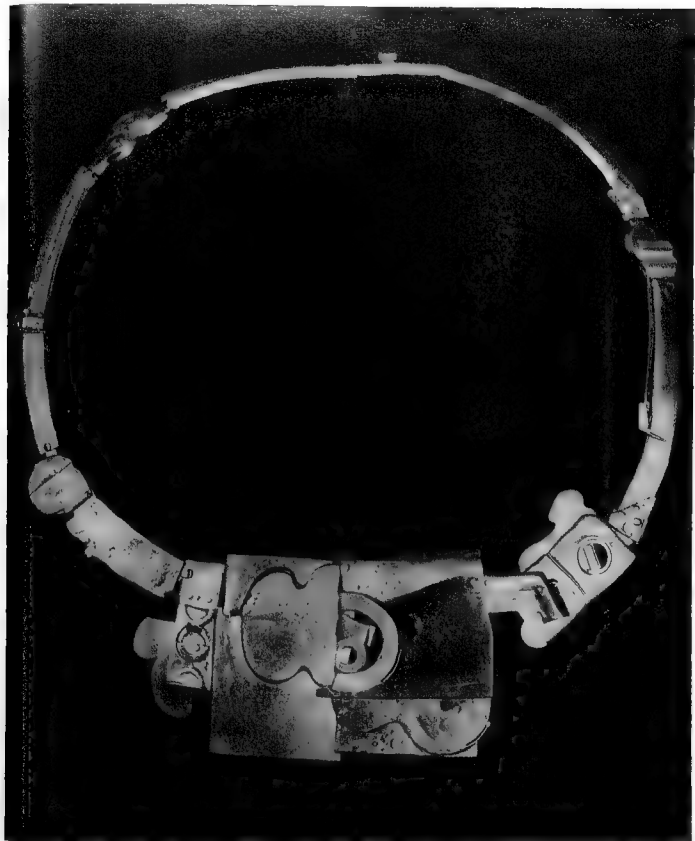
قطعة منحنية، ١٩٥٠

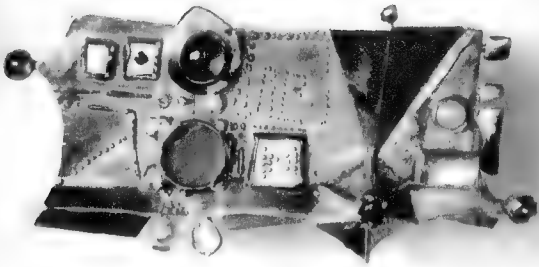


برند شافار (زین موالید عام ۱۹۴۳)، مشبك صدر، من القلب والحق



داینبولد کرورز (بن موالید عام ۱۹۱۲)، اسوره منجبه





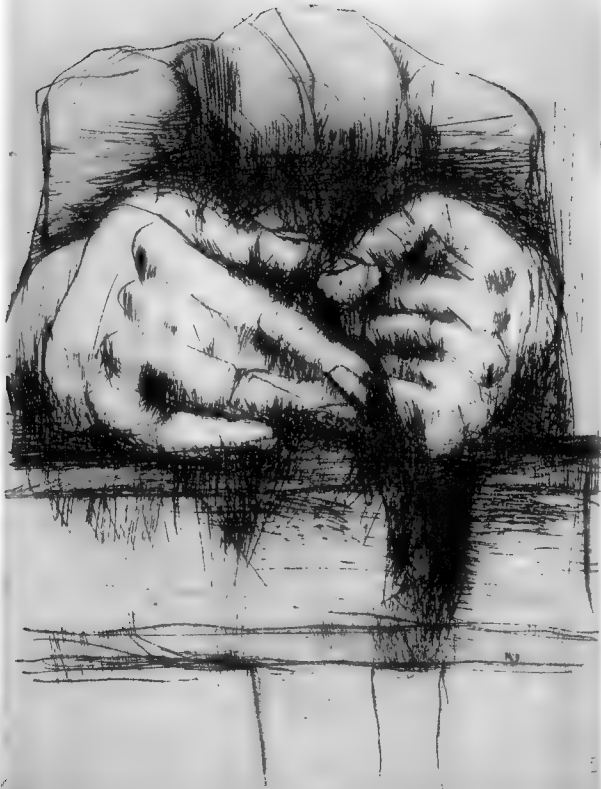
صورة صفحة ٢٩: هرمان يونانج (من مواليد عام ١٩٢٨)، مشبك صدو، ذهب مع أسرار متعددة، لؤلؤ ودينام.

▷ صورة صفحة ٢٨: كالوس يوري (من مواليد عام ١٩٤٦)، عقد، ذهب، ١٩٩٧

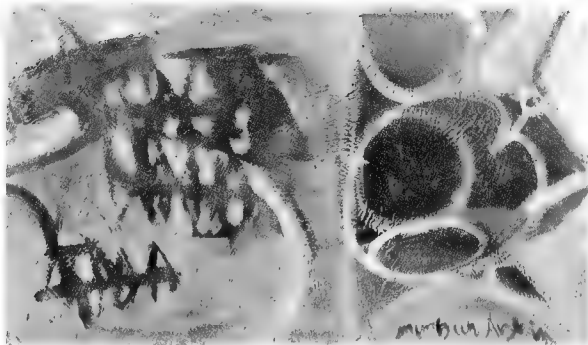


ميخائيل شونهورز، امرأة تجلس الى المائدة، رقم ١

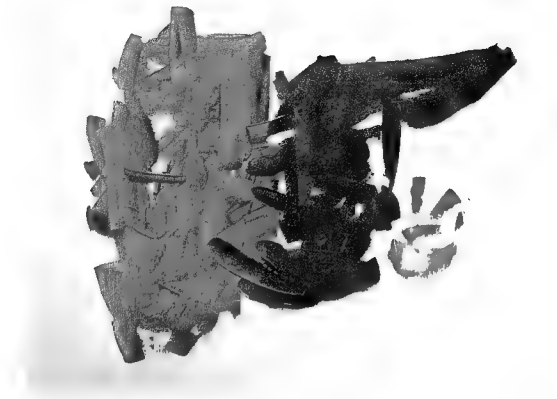




ميخائيل شوهولو، امرأة تجلس إلى الثالثة، رقم ٢. مأخوذة من علة «الفن والسكن الجليل»، دار نشر كارل تيبينج، ميونيخ



منصور آلي (بن مواليد عام ١٩٤٦)، وجه، بنون تاريخ، من فن التصوير الباكستاني



كليل علي ممتاز (من مواليد عام ١٩٣٩)، زيت، بدون عنوان، بدون تاريخ. من فن التصوير الباكستاني



# الحركة الرومانتيكية

تقديم ناجي نجيب

(المثالية الذاتية التي تعتبر الذات مصدر كل معرفة عن الوجود)، وقصة جوته التربوية التطورية «فيلهم مايستر»، والثورة الفرنسية. وحاصل الرومانتيكيين الألمان في البداية للثورة الفرنسية حري بالتأمل، فهي في منظورهم حدث فلسفي وفكري ضخم أكثر منه حدث واقعي وانقلاب اقتصادي اجتماعي.

كلت مساهمة الأخوة شليجل في ميدان التنظير والنقد والترجمة أكثر منها في ميدان الإبداع الأدبي، فجات قصة فريدرش شليجل «لوتسند» Lucinde (١٧٩٩)، التي أراد بها أن يعبر عن مضمون الأدب الجديد، شذرة فاشلة، ولكنّها كانت بعيدة الأثر، إذ عبرت عن حق المرأة في تنمية شخصيتها واختيار رفيق حياتها، كما كانت احتفالاً صريحاً بالجنس ومتع الحس. ونرى الفيلسوف شلومباخر يلتصق هذه الدعوة، وينشر مؤلفاً بعنوان «رسائل خاصة عن لوتسند». والمعروف أن «لوتسند» تصور دورته، زوج فريدرش شليجل.

أديب الحركة الرومانتيكية الألماني الأول هو بلا شك نوافليس Novalis (١٧٧٢-١٨٠١)، وهو اسم مستعار كنى به الأديب عن نفسه. ونوافليس من أتباع الليلبات والأملاط والأحلام، كما تتمثل في قصيدته الطويلة صرّية إلى الليل». وترتبط الرومانتيكية الألمانية في الأبحاث بقصة الشهيرة «ميتريش فون اوفتر دنين»، وهي قصة تطورية عارض بها قصة جوته «فيلهم مايستر». ولا غرابة أن يختار نوافليس شاعراً غنائياً في العصر الوسيط بطلاً لقصته، فقد ملأ عليه هذا العصر نفسه، أو ما تصوره عن ذلك العصر، وما ود أن يتصوره عنه. وميتريش فون اوفتر دنين» صبي حالم وشاعر في طريقه إلى الشعر، يخرج في رحلة برفق لهُ إلى أوجسبورج لزيارة جده ولاستكمال تربيته الثقافية، ويتلقى أثناء هذه الزيارة عن الشاعر كليبنجر أوز أصول الشعر الابتداعي ويغمر بمتهلله، إنّه معلمه. ولكن الموت يطوئها فتاة صغيرة، فيحمل ميتريش عصا الترحال وغايته أن يجد الحبيبة، وأن يظفر «بالهزيمة

كثيراً ما يستخدم تعبير «الرومانتيكية» بمعنى «الرومانسية». وشي، رومانسي أو رومانتيكي حسب الاستعمال الشائع يعني أنه يشتم بالأغراق في الخيال أو الرقة العاطفية والذاتية المفرطة أو الميلودرامية والستنتالية المثيرة للدموع والعواطف الرخصة، ولكن هذا الاستعمال الشائع يموق الفهم أكثر مما يسره حين نتطرق بالحديث عن «الرومانتيكية» كحركة فكرية وأدبية تاريخية نشأت تحت ظروف اجتماعية وسياسية وتاريخية محددة واتسمت وفقاً لذلك بسمات مميزة في الآداب والفنون المختلفة.

فالأدب الابتداعي أو الرومانتيكي في ألمانيا يختلف عنه في إنجلترا وفرنسا، إذ له دوافعه المختلفة ومنهجه ونشأته ومراحله ووسائله التمييزية المغايرة، وإن إتفق في ملاحظه العامة مع الأدب الابتداعي الإنجليزي والفرنسي.

ويمكن تحديد نشأة الحركة الرومانتيكية في ألمانيا بتأسيس المجلة الأدبية «أنتيوم» التي أصدرها الشقيقان غلبلم وفريدرش شليجل Wilhelm und Friedrich Schlegel عام ١٧٩٨، ولا يعني هذا التحديد أن الأدب الألماني كان خلوّاً من عناصر الأدب الابتداعي أو الرومانتيكي من قبل، فالحركة الكلاسيكية الألمانية التي تجسست في أدب جوتسه وشلر تعمل الكثير من عناصر الأدب الابتداعي، فالاعتداد بالفرد والنظرة الروحية التي تصادفها فسي أدب جوته هما أيضاً من عناصر الحركة الرومانتيكية العامة. على أننا نرى الشقيقين شليجل يفصلان في مجلة «أنتيوم» لأول مرة أهداف الأدب الرومانتيكي. وينظران له ويحددان مبادئه وأساليبه. والفرد في مفهوم هذه الحركة هو محور العالم ومدفه أو هو العالم نفسه، والأدب الابتداعي هو الذي يجمع جميع الفنون الأدبية في صعيد واحد، أي يمزج جميع فنون الأدب، فهو نثر وشعر وفلسفة وقد التقى في آن واحد. وهذا المفهوم يتضمن الثورة على القواعد الكلاسيكية لأنواع الأدبية وعلى الترتيب التصاعدي التقليدي لها، ويعنى رفع التواصل بين أدب الخاصة وأدب العامة. مقوسمات العصر كما يعلن فريدرش شليجل هي: فلسفة فختسه

الزرقاء» (شعار أدباء المدرسة الرومانتيكية الألمانية). والأدب الرومانتيكي بهذا المعنى أصب إيحائي يتطلع إلى الأسرار وعجائب الغيب، أو هو أدب الحنين الأسطواني. وقد عبر نوافليس عنه بقوله: «لا بد أن تغلغ على العالم ثوباً رومانتيكياً، هكذا نستعيد المغزى الأصل من جديد... فلأننا إذا أطلع على المعتاد مغزى علويًا وعلى المألوف الدارج مظهرًا رقيقاً وأهبط للمعروف جلال المجهول والمتناهي مظهر اللامتناهي، إذ أقبل ذلك أحوله إلى شيء رومانتيكي...»

والاجتماعية التي عاشها في ظل الآمال الثورية وفي ظل الواقع الذي بدد أحلام الثورة والوحدة القومية والعدالة الاجتماعية. قسرى أدباء الرومانتيكية الشبان يمسكون أحلامهم على الحضارات الغابرة، ومنهم من رأى في اليونان القدماء ذلك العصر الذهبي الغابر الذي تلاقي فيها الواقع مع المثال، كما فعل هيلدرلين Hölderlin وغنائية الحب والألم «هيورن» ومسرحيته الشعرية «ابناذوفليس» وغيرها. ومنهم من استخدم الثنائيات التي شاعت بينهم للتعبير الساخر المتمكن عن الواقع السيء، كما فعل إرنست

تيودور هوفمان E. T. Hoffmann (1824-1874) وأدلبيرت فون شاميسو Adalbert von Chamisso (1781-1828)،

فوفوفمان بملأ الواقع اليومي البورجوازي بالحوار ويصور الرعب الأسود والمواجس للمدرة والانفصام النفسي والشخصيات الأزواجية والثنائيات المختلفة، وأفضل تعبیر لذلك العالم الذي يتصارع فيه الإنسان مع ظلاله نجده في روايته الكيرتين «كسير الشيطان» و«القلم مور»، أما شاميسو فموضوعه العام هو الرجل الذي فقد ظله، أي الذي فقد قدرته الجنسية عبرت الشخصية الأزواجية أي التي تعاني من الانفصام تعبیراً واضحاً عن تمزق السروح الرومانتيكية بين التطلعات الطوباوية المثالية والواقع البورجوازي الجديد الذي تحكمه المصلحة ورأس المال، كما كانت تجسماً للمعركة الباطنية التي نشبت في نفوس الأفراد. وبالمثل لم تكن السخرية الرومانتيكية-roman-tische Ironie وسيلة أدبية فحسب، وإنما كانت تعبیراً عن رفض الرومانتيكيين للواقع البورجوازي وعجزهم عن مجابهته، ثم تبلينهم بين التفاؤل والتشاؤم وبين الحركة والاستسلام. أما وظيفة «السخرية الرومانتيكية» فهي رفع اللثام عن عالم الخيال الذي يصوره الأديب ويوهب به القارئ. فالراوي يخلق الوهم بالواقع ويلهو بهذا الواقع الوهمي، والفرن بهذا المفهوم ظاهر وخداع، وبشكل هذا اللون القصصي مرحلة الانتقال إلى الواقعية.

كانت الرومانتيكية الألمانية أكثر من مجرد حركة أدبية هجالية، كما استغرقت فترة زمنية طويلة نسبياً، وتركت آثاراً عميقة في مجالات الفنون والاجتماع والسياسة، وقد شمل التنقيح الذي أحدثته الموسيقى والفنون التشكيلية وخاصة فن التصوير، كما نشهد في لوح كسير دافيد فريدريش، رسام الطبيعة الكبير.

ففي لوحه يصور فريدريش الطبيعة الريفية التي شب بين أحضانها ولا يصور طبيعة مصطنعة بطولية أو كلاسيكية.

عبرت الرومانتيكية الألمانية عن نفسها في أشكال وصور مختلفة. فهي عند كلمنز برنتانو Clemens Brentano (1778-1842) شاعرية جاثية رقيقة تكاد من عتاء الأضداد والأهواء والثورة، وحياة الشاعر المضطربة هي جزء من شعره فهو يرم على وجهه في ثياب القديس، متحرراً من كل قيد، وكل رابطة تغل عنه أو تموق حركته الدائمة، لا ينبغي غير عطاء اللحظة الراهنة التي لا تعرف ماض ولا ترتبط بمستقبل، وقد عبر برنتانو عن هذه الفترة المضطربة من حياته في قصته «جدي»، التي أنكرها أشد الإنكار بعد أن أنشئ به الملاف إلى أحضان الكنيسة الكاثوليكية، وليس «جدي» بأهم أعماله، فقد أبدع برنتانو غيرها من القصص والشعر الرائع الذي يعبر عن التقلب بين طموح الروح وأهواء الحس، واليأس من الحب وهو يحب. وشعر برنتانو ينساب من بيت إلى بيت، ومن صورة إلى أخرى تحكمه موسيقى اللحظة الشاعرة فحسب.

أما لودفيج تيك Ludwig Tieck فقد أنتج إنتاجاً غزيراً، ونراه يعبر في قصته «جولات فرانز شتينبلد» وغيرها من قصصه عن ذلك الحنين إلى العهود السالفة، حيث السجاجة والفطرة والنقاء الصانع، كما تصور أدباء الرومانتيكية الألمانية. فمفهوم العصر الذهبي الغابر من المفاهيم الأساسية لهذه الحركة الإبداعية، وهذا يفسر لنا اهتمام أدباء الرومانتيكية بالأساطير والأدب الشعبي والأمثال القديمة، وعلى نقیض الكلاسيكيين لا يستوحى الرومانتيكيون الألمان الحضارة الاغريقية القديمة بقدر ما يوجهون أنظارهم إلى العصور الوسطى وإلى حضارات الشرق الاسلامي والشرق الأقصى.

عبرت الرومانتيكية الألمانية في أشكال مختلفة، عن التوتر والانقسام الذي تنازع شياها الناشئ بين المثال والواقع وبين السماء والأرض وعن دراما الحياة السياسية

وملاحه المستقلة عن الطبيعة. فالطبيعة في لوح هذا الفنان تقترب من الإنسان في عزلة وانفراده، والإنسان وحشته يكاد ينصهر مع الطبيعة. وتحمل بعض لوحات فريدرش بولدر الفن الانطباعي، إذ تلمس فيها غلبة العنصر الحسي واستقلال المادة اللونية.

ويقف الإنسان في فضاء هذه الطبيعة اللانهائية، وكأنه حجر أو شجر منها. لم يعد الإنسان محور الأشياء، ولم تعد الطبيعة مجرد خلفية جمالية، فالطبيعة في لوحه تكتسب مسحة إنسانية، إذ تصبح وسيلة للتعبير الاجتماعي والشخصي، كما أن الإنسان وسط فضاء الطبيعة يفقد

## كاسبر دافيد فريدرش بقلم إيرما إمرش

يتعرض له الفنان المبدع من افساد على أيدي رجال البلاط. طالب في ذلك الحين نيليب أتو رونجه Philipp Otto Runge، القطب الآخر للفن التصويري للحركة الرومانتيكية، طالب بالانتاج الجماعي الأدباني في الفنون التشكيلية لمواجهة خطر انعزال الشخصية الفردية. وقد عبرت الحاجة إلى قيام روابط اجتماعية تاريخية مستقرة عن نفسها في حركة الوعي الوطنية المتزايدة في ألمانيا، إلا أن هذا الوعي الذي تفتح تحت ضغط الاحتلال النابليوني الأجنبي كان يعمل في طياته بنور القومية التطرفة. ومن بين الوطنيين المخلصين، الذين ناضلوا بالكلمة والفن التصويري من أجل وحدة ألمانيا وحررتها، برز أرنست موريتز أرنست Ernst Moritz Arndt، وفريدرش لودفيج يان Friedrich Ludwig Jahn، وهينريش فون كليست Heinrich von Kleist، وكاسبر دافيد فريدرش Caspar David Friedrich. وفي هذا الإطار ازداد أيضاً الوعي التاريخي عمقاً وشمولاً. وتبع ذلك انتشار الانتاج الفني الوطني للحضبات الماضية من وحدة النسيان وإعادة تقييمه هنا الانتاج. ففى فريدرش شليجل يشيد بفن المعمار القوطي كما يتشمل في الكاتدرائيات، ويرفع فاكتورود Wackenroder وتيلك Tieck لوحات ديرر Direr إلى مرتبة لوحات روفائيل. أما الاهتمام الذي خص به جورس Göres والشقيتان جريم Grimم فنون الشعب العامل، فلم يكن دافعه الاقبال على الفنون الشعبية فحسب، وإنما الاحساس بالمسؤولية الديمقراطية. غير أننا ننبين التناقض الذي وقعت فيه الحركة الرومانتيكية، حين نراها تتخذ من بحث الماضي القومي وسيلة لنقد الحاضر القاصر. فزأها تنظر إلى الروابط

يرتبط كبير دافيد فريدرش، رسام الطبيعة الكبير في مطلع القرن التاسع عشر، بالحركة الرومانتيكية الألمانية بروابط وثيقة متعددة. وإن شاب التناقض كثيراً هذه الروابط. وقد نشأت هذه الحركة في ألمانيا وبلغت مسها الاشخاص العزيز في فترة زمنية وجيزة، في الفترة بين ظهور العدد الأول من المجلة الأدبية «أثنيوم» Athenäum، التي أصدرها الشقيتان فلهلم وفريدرش شليجل Schlegel عام ١٨٩٨، وبين حرب التحرير الوطنية عامي ١٨١٢ و١٨١٣. وقد تطورت وتفتحت هذه الحركة كمرحلة من مراحل التطور البورجوازي، كنتيجة مباشرة للانقلاب السياسي والايديولوجي الكبير في عصر الثورة الفرنسية، كنتيجة لتطور أشكال الحياة وتطور المضامين والأساليب الفكرية على أساس التغيرات الاقتصادية الجهرية - وعلى نقض الأخيلة البطولية والافراط العاطفي الثوري وعلى نقض نموذج المجتمع المثالي الذي تنسبته الحركة الكلاسيكية الألمانية، عاش الجيل التالي من ممثلي الحركة الرومانتيكية التناقضات الاجتماعية والسياسية الاخلاقية والفكرية التي صاحبت تكوين المجتمع البورجوازي، عاش هذا الجيل هذه التناقضات في سنى التكوين الهامة التي تكتمل فيها شخصية الإنسان، واتسعت ردود أفعاله بحساسية مرهفة حادة. ومضاعف من هذه الحساسية أن المجتمع البرجوازي الناشئ في ألمانيا قد احتفظ بمخلفات قوية للؤوسات والمعتقدات الاقطاعية والثوقراطية. ولذا لم يحمل هذا الجيل على تسليح الفن والفنان فحسب ولم يقف عند حد التنديد بالخطر الذي يهدد الروابط الانسانية والعلاقات الجماعية المحقة بالانهار، وإنما قام بالتشهير بما



كاسبر دافيد فريدريش، هضاب صخرية في جزيرة ريجين ١٨٢٥ . Regen





عرف فريدرش الطبيعة وتمثلها عند بحر الشرق وشواطئه  
وفي مروج الألب والمرتفعات الوسطى والعليا في إقليمي  
ساكسونيا ويومينيا وجبال الحارز. وفي مقايين الطبيعة  
رأى فريدرش التعيين عن القدرة الإلهية الشاملة... وبين  
الأشجار والأصنان وسلاسل المضاب، وفي السماء والماء  
تفتح الوجود الأبدى أمام عينيه كصورة واندثار فانبات  
وحياة، كنظام متكامل للكون، يضم الانسان السابض  
الشاعر بين أعضائه. وفريدرش بمفهوم الارتباط بين  
جميع الأحياء يحتفظ بالكثير من أفكار الحركة  
الكلاسيكية الألمانية.

ولد كاسبر دافيد فريدرش في الخامس من سبتمبر عام  
١٧٧٤ كالابن السادس من بين الأبناء العشرة للصبان  
وصانع الشموع جوتليب أدولف فريدرش بمدينة  
جرانيفرلد Greifswald: ولم يذكر كاسبر دافيد أصله  
الشعبي المتواضع في أي لحظة، لا في نظراته الى الحياة ولا  
في التعبير عن هذه النظرة. فطبيعته الأصلية وشخصيته  
المميزة دفعت الى اتباع الطريق الذي اختطه لنفسه بثبات،  
دون أن يؤثر فيه إقبال الناس عليه أم انفضاضهم عنه.  
وتزواج هذا الثبات مع حساسية الفؤاد، مع حساسية كثيراً  
ما احتجبت خلف حدة ظاهريه.

عرف فريدرش الموت في سن مبكرة. إذ توفيت أمه وهو  
في السابعة من عمره، وقضى شقيق له نحيبه أمام عينيه  
غريماً أثناء اللعب على الجليد. ولم تجانبه هذه الظلال  
الكئيبة حتى النهاية. وقد التحق فريدرش في سن  
العشرين بأكاديمية الفنون في كوبنهاجن.

على أن قيمة وأثر هذه الدراسة موضع خلاف خاصة وأن  
البرنامج الكلاسيكي لهذا العهد التربوي، وإن اشتهر بتقدميته،  
فقد كان يضع رسوم الشخص في المقام الأول باعتبارها  
أرفع ألوان الفن التصويري. كان الفضل في إيقاظ موهبة  
الفنان وتوجيهه الى الاهتمام بصور الطبيعة المحطة، بما  
تحمله من آثار الماضي البعيد، لأستاذ الرسم الجامعي  
كفرتروب. إذ اصطحب معه الفتى الناشئة في جولاته التي  
استهدف منها تسجيل شواهد الماضي الحضاري برشته.  
فقد وجد "عصر الهجاء والمآنة" Sturm-und-Drang-Zeit  
بما عرف به من اقتتان بالقوى التطرفية الأولية في مجاهل

الاجتماعية والاقتصادية الأولية في العصر الاقطاعي والى  
المظهر الدني للزمام الاقطاعي باعتبارها دلائل قيام بنسابة  
اجتماعي انساني وطيد متماسك يحقق قيم الحياة، ويعجز  
النظام البورجوازي الرهق عن تقديم شيء مواز له. وليس  
من الغريب أن تكون تيمة ذلك في حالات كثيرة البحث  
عن الماوى في أحضان العقيدة الدينية، كما فعل فريدرش  
شليجل وتيك. ومن الطبيعي أن يظل في هذه الحال خطر  
الابهام والتخطيط السياسي بظله. وقد أثار انحصار الحركة  
الوطنية الكبرى وما تبعها - مؤتمر فيينا وسياسة إعادة  
التكوين - أثار في نفوس الوطنيين الصادقين مثل كاسبر دافيد  
فريدرش وأرنت ألكا عميقاً. فعبثوا بالكلمة والصورة كوسيلة  
للمرض والاحتجاج. على أن يزوغ وتطور الشخصية الفردية  
والذاتية خلق وسائل مرهقة لتصوير الواقع والتغلغل السى  
داخله. فترى الأديب الروائي أرنت تيردور هوفمان  
E. T. A. Hoffmann (١٧٧٦-١٨٢٢) يكتشف في مجرى  
الحياة اليومية بما تتسم به من خيلاء وتقمير وصيق في الفكر،  
موضع الخلل والوهن في المحاضر الألماني الاقطاعي البورجوازي.

ودفع الخنين الى تخطين ضيق الواقع وسمقه والانطلاق من  
أسره، دفع أديب الرومانتيكية الى أعلا الممود والمألوف  
الى عالم القصص الخرافي Märchen وعالم الأسرار، كما فعل  
كلمنز برنتانو Clemens Brentano (١٧٧٨-١٨٤٢) وأخيم  
فون أرمين Achim von Arnim (١٧٨١-١٨٢٦) في مؤلفاتهم  
الشعرية الابتداعية. أما نوالس Novalis (١٧٧٢-١٨٠١)،  
الذي اختطفه الموت وهو فتى يافع، فينطق صوره الشعرية  
سحر وجمال الليل، ويلسع في شعره الابتداعي العالم الأوسط  
بين اللاشعور والشعور، وأحاساس القرب الى الموت والخنين  
الصوقي الى الفناء. لم يعد الله مدير الكون الذي يعفو  
والذي يوقع العقاب، وابتعدت صورة الله عن صورة  
الاله الأب، فصارت صيغة فلسفية للتعبير عن اللاهائي  
والأبدى، كما صار الاله الأب شيئاً ذاتياً، يدرك في  
الشعور الفياض بالطبيعة.

في تيار هذه الحركة يقف كاسبر دافيد فريدرش كمثل  
لما وقطبه مضاد في نفس الآن. فتنزله الاجتماعية  
وتكونيه الشخصي وموهبته الفردية قد ارتفعت به لتجمل  
منه موهبة فنية عظيمة، استطاعت أن تنهض بنف تصوير  
الطبيعة الى مرتبة جديدة من المعرفة التشكيلية. فهو يعبر  
عن قناعاته الفكرية عن طريق تكوينات طبيعية، في يسبقه  
اليها أحد من الفنانين التصويريين، ويكشف بها عن  
قطاعات مجهولة من الواقع.

\* مدينة جلمية مترسقة بالقرب من ميناء روستوك Rostock

التاريخ، وجَد استمداداً له بين دوائر جحي الفن في شمال ألمانيا. ساهمت هذه الحوافز مساهمة حاسمة في تكوين اللون الفني، الذي انطبع في رسوم فريدرش وأعماله الخسرية *Sepparbeiten* الأولى، التي قمعا عقب فترة الدراسة.

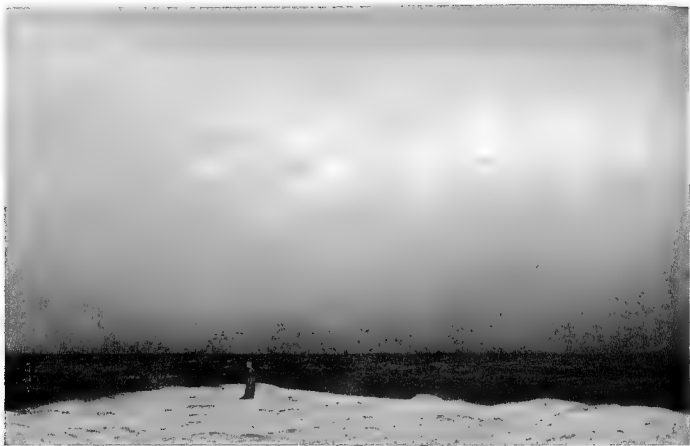
أما قرار فريدرش الرحيل إلى مدينة درسدن، فيجب أن ننظر إليه في إطار الحركة الرومانتيكية. ففي السنين الأولى بعد أن نزل فريدرش بالمدينة عام ١٧٩٨، أقام بها الأخوة شليجل، وتيك، وتيمهما هناك رونجه وكليست والفيلسوف الطبيعي شوبرت *Schubert*. وجيمهم قد ساهموا بنصيب في تشكيل مجرى حياته الفكرية. ولا شك أن صيت أكاديمية درسدن للفنون كان من الأسباب التي جذبتَه إلى المدينة. فقد أيقظ هذا الصيت أحلاماً، سرعان ما ذهبت هباءً في فترة إعادة التكوين. ومن درسدن قام فريدرش برحلات عديدة إلى موطنه القديم، فأثت بشار فنية عظيمة، وقد طور فريدرش على أساس الخطوط المتصلة المتبادعة أسلوباً للرسم، صاغ به وجه الطبيعة، كما نشاهد في لوحته منظر طبيعي من روجن *Rügenlandschaft* (عام ١٨٠٦)، صياغة رفيعة ومجددة بلمسات قليلة. ففي هذه اللوحة تكشف بالفعل القضية التي شغلت الفنان في مراحلها التالية: ونقص محاولته أن يعبر بواسطة الشخصية الخاصة للمنظر الطبيعي عن تجربة اللامتناهي.

اكتسب فريدرش عيشه في البداية عن طريق الأعمال الحرة والتكوينات الطبيعية، وهي لوحات تستخدم اللون الرمادي البني بتدرج بديع، وتحمل الأوهام الأولى للوحات الزيتية التي بدأ بها في فترة متأخرة نسبياً. من بين هذه الأعمال الحرة نجد مشروع لوحته التي احتتم حولها الجدل وهي صليب فوق سلسلة جبال *Kreuz im Gebirge* التي عرضها فريدرش في مرسه في عيد الميلاد عام ١٨٠٨. فقد أثارت هذه اللوحة التي رسمها للتصلي المزلي الكونت تون هوهنشتين *Thun-Hohenstein* جدلاً فنياً وديناً ذا طابع سياسي. ولكن دافع الرفض العنيف الذي قابلها به الناقد رلمدور *Ramdohr* هو أن الطبيعة تستخمن هنا كموضوع للوحة الصلاة، ويرمز فيها الصليب إلى الحب الإلهي الذي يطوى الحياة جميعها تحت جناحيه ويتغلب على النجم الأفل لاله العهد القديم. فهذا التعبير الخرج غير المألوف عن الشاعر الدينية يتخطى التقاليد المعروفة للفنون التصويرية، فهو يناقض النظرة الكلاسيكية لمفهوم صور الطبيعة عن طريق استخدامها للتعبير عن الموضوعات الاجتماعية العامة. في هذا

الحصام وقف إلى جانب فريدرش وآزروه رجلان من قادة الحياة الفنية في درسدن، هما أستاذ الأكاديمية كلجلجن *Kügelgen* وهارتمان *Hartmann*. وقد أحرز فريدرش نجاحاً كبيراً في هذا الطريق الجديد الذي اختلعه لنفسه بواسطة لوحته *الكبيوتين: «راهب على شاطئ البحر»* *Mönch am Meer* و«دير في إرشفالد» *Abtei in Eischwald* في هاتين اللوحتين يستخدم فريدرش مотив *Motiv* الأطلال، الذي شاع استخدامه في الفن المعماري والتصويري في نهاية القرن الثامن عشر لاعطاء الطبيعة المنسقة مسحة من الرقة الماطفة («الاستنتالية»). غير أن الأطلال في هاتين اللوحتين، كما في لوحات الأطلال التي رسمها فريدرش في مرحلة متأخرة، تتخذ صفة المؤشر وصيفة العنصر المتحكم في تكوين اللوحة. فهي بمثابة دعوة إلى جمع القوى، وإشارة إلى حياة جديدة تتجمع في جذباء الشتاء. وعن طريق دراسة الطبيعة دراسة عيقة، أبدع الفنان لنفسه مجموعة من الاشارات والأشكال قام باستخداها دون تغيير أو مع تنوع طفيف في تكوينات عديدة. فالدير الذي صورته في اللوحة المذكورة سابقاً يعود إلى أطلال دير إلينا *Eldena* بالقرب من مدينة جرايفزفيلد، وقد عرف فريدرش الأصل في طفولته وصباه وحمل صورته في نفسه. كذلك مدته أطلال دير أوبين *Oybin* وكاتدرائية مايسنر، التي تخيلها أطلالاً، بموضوعات لعرض المعمار القوطي كعلامة على العبود السالفة. وتصادف بالمثل في لوحات الفنان على مدى عقدين من الزمن أشجار البلوط يبيتها الضخمة وفروعها التي شجبتها العواصف كرمز القوة والصدور. وقد شكل فريدرش المسألة الوطنية في هيئة رموز وأفعال طبيعية. فترى في لوحته «غابة اللتوب مع جندى يمتطي صهوة جواد» *Tannenwald mit französischen Dragonern* جندياً وحيداً يترى في مكانه قبل أن يأخذ طريقه القصر إلى غلاما الفقدان، ولا رفيق له غير «الفراب»، طائر الموت، فوق جذع الشجرة. وقد اتفقت وسيلة التعبير هنا مع الأساليب الحرة الرومانتيكية ومع الضروريات السياسية في المدينة المحتلة. أما اللوحة المسماة «صخرة هوتن» *Huttensgrab*، ويرجع أنها تعود إلى الفترة بين عامي ١٨٢١ و ١٨٢٢، فهي تعبير عن الألم والشكوى من ضياع الآمال القومية. وقد صاغ فريدرش نفس المعنى في صيغة أكثر حدة ومراراً في تكوين الدراما المعنون بالأمل الخائب *Gescheiterte Hoffnung* ومضمونه الموت في فضاء الجليد. عرف فريدرش جلال الطبيعة حين تجلو عنها في مطلع النهار حجب الضباب وتكتسب تدريجياً هيبتها من



كبير دانيال فريديش، منظر قروي في ضوء الصباح، ١٨٢٢، زيت على لوحة حلبة (جنفا)، برلين، المتحف الوطني



کاسیر دافید فریدوش، راهب علی شاطی، البحر، زيت علی قماش، ۱۸۰۹/۱۹۱۰، من محفوظات قصر شارلنبرج برلین

جديد، عاش هذه التجربة أثناء تجواله في مرتفعات سكوتلندا وفي المارز. واكتشف الفنان في جولاته على ضفاف الألب في اتجاه بوهيميا تلك الطبيعة الجذابة الساحرة التي تنساب في وقع منتظم إلى ما لا نهاية. على أن موضوعاته الهامة، التي عبر بها تعبيراً فنياً عن تجربته مع الطبيعة كرمز للحياة والخلود، كانت بحر الشفق وشواطئه، والسفن المذبذبة في ضوء المساء، ومشهد القمر حين يرتفع في السماء.

بلغ فريدريش قمة إبداعه الفني بلوحته *Heiliges Gehege bei Dresden*، ففي هذه اللوحة تبو مروج الألب التي تغمرها مياه الفيضان شبيهة بمنظر البحر في المساء بسماتها الذهبية الشفافة، على أن هذه اللوحة تفوق لوح البحر بما تمتاز به من تناسب في استخدام وسائل التشكيل، وبقدرة على التعبير الكامل عن عقائد الفنان الفكرية بواسطة الطبيعة في ضوء النسق. فترى السماء والأرض يقتربان في شكل أقواس خرافية ممتدة ينما يعكس صفاء السماء، وقد شابه الغيم على سطح نبع الماء في المروج. أما طريق الفنان الأخير إلى قمة الإبداع فيعهد بعام ١٨١٨، ففي ذلك العام بدأت صداقته مع رسام الطبيعة النرويجي كريستيان كلوزن - *Christian Clausen-Dahl* والفنان - *Carl Gustav Carus*. فقد جمعت فريدريش بهذين الفنانين لأعوام طويلة صلات فكرية وفنية جامعية وثيقة. فساهم دال بما امتاز به من خفة في الحركة ومن تنوع كبير في معالجة المادة اللونية في التخفيف من طريقة فريدريش في الرسم، وساعد ثراه كاروس الفكري على توضيح أسس الفن وطبيعة فن تصوير الطبيعة.

في عام ١٨١٨ تزوج فريدريش - على غير توقع من - اصغاه - من فتاة بسيطة المنبت، هي كارولينا بومر، فأنجبت ثلاثة أطفال. وأمضى فريدريش رحلة شهر العمل في موطنه القديم، في جرايفولد واشترى لرون وريجنسن، فأمدته هذه الرحلة بعواطف قوية في الأعوام التالية ولكن فترة

السعادة القصيرة، وحلم الإبداع الذي تحقق، لم يكتب لها الدوام طويلاً، إذ غطى الضيق المادي وغطت الأزمة السياسية وأعراض التدهور الصحي على حياته بسحب قاتمة، ودفعته المسؤولية المالية إلى استغاث قواه. وخاب أمله في الحصول عام ١٨٢٤ على منصب الأستاذية بأكاديمية درسدن، فقد أثرت الشكوك حول صلاحية تحمل أعباء هذا المنصب التروى، ثم إن منحاها السياسي جعله في فترة الانتكاس الرجعي السياسي ضيقاً قهقرياً، ولم تمد هناك حاجة إلى فنه للطبوع بالطابع الوطني، بالإضافة إلى ما كان يشهده الشراء الفكري لهذا الفنان من ضيق وفقر. وهكذا أظلمت حياته يوماً بعد يوم، رغم امتداد شهرته التي وصلت إلى روسيا من خلال زيارة القصر نقولا الأول وزيارة الشاعر الرومانتيكي شوكوفسكي *Schukowski* لمرسه في درسدن. واقتصرت موارده في الثلاثينات على المشتريات القليلة للبلطاق القيصري في يترسبورج، بجانب المساعدات المتواضعة لجمعية الفنون والمنحة الشرقية الطفيفة التي خصصتها له الأكاديمية.

فشلت كل المحاولات العلاجية في إنقاذ قواه الجسمية من التدهور المستمر. ورغم ضعفه الجسماني الشديد نراه يخرج إلى الطرق أثناء الحوادث الثورية عام ١٨٣٠، حتى يرى بعينه كيف تعود آمال المستقبل من جديد، ولعلنا ندرك من ذلك مدى انفعاله السياسي الدفين. كان الشرف الأخير الذي حظي به فريدريش هو زيارة النحات الفرنسي دافيد د'انجر *David d'Angers* له في مرسه وتكريمه له باعتباره الفنان الذي اكتشف مأساة الطبيعة. وفي عام ١٨٣٧ أصابه الفالج من جديد فأقعده تماماً. وفي السابع من مايو عام ١٨٤٠ ألقوا الموت سراحه الأخير، بعد أن قضى أعواماً وحيداً منسياً.

عاد فن هذا الفنان إلى الذاكرة من جديد من خلال معرض عام ١٩٠٦. ولكن الرومانسية السنتمتالية الجديدة التي تميز بها المجتمع البورجوازي في تلك الفترة المتأخرة لم تكن لتدرك مدى الدفقات الواقعية والقصصات الفكرية في فن فريدريش، التي بها أيضاً في تصوير اللحظات الدينية يتجاوز حدود الدين.





كبير دافيد فريدريش، السياج الكبير (مروج على نهر الألب) ، حوال عام ١٨٣٢ ، دوسلدن ، معرض الأواص للزينة





كبير دلفيد فريديش، أشجار في حوض التمر، حوالى عام ١٨٧٤، زيت على لوحة من الجص، كولونيا، متحف فالف-ريشارتر

# باليه «الموت والفتاة» و«معزوفة عاطفية»

كوني رابطة الجأش! لست محموا،  
فلتنامي في رقب بين ذراعي.

وضع البان برج معزوفته الشعرية *Lyrische Suite für Streichquartett* عام ١٩٢٦، ويصبح هذا العمل الموسيقي في كل فقرة من فقراته عن مؤلفات الموسيقى الألمانية السابقة عليه واللاحقة له. ويكتب تيودور ادورنو Theodor W. Adorno معلقا، فيقول: «هذه المعزوفة من عيون أعمال الموسيقى الناضجة، وهي نتاج اليأس. ومن الخطأ أن ننظر إليها كمعمل موسيقي بحث، إذ هي أشبه بالأوبرا، وفي طياتها حدث متسلسل. وقد وصفها ارثين اشتين E. Stein في المقدمة التي كتبها لهذه المعزوفة بأنها عمل شاعري درامي. «الأنثى الشاعرة التي تعبر عن نفسها في هذه الموسيقى، متحررة من كل ثقل المادة، لها طابع جليل: فهي تغني مائشعره فحسب»، وما يمكن في هذه الأنثى من إنسانية حقة، يبعث العالم الذي تغني عنه. هو عالم مؤلم: عالم لاتصل الذات إليه، ولكنها ترتبط به في حنين. الأنثى تبعث هذا العالم المنقضى وتستعيد كنفه حية في لحظة ممتدة...»

ولما يحاول الباليه أن يجسم الوقع الموسيقي تجسيدا موضوعيا، وإنما يعرض مجموعة من اللحظات الشاعرية الدرامية، تتطور في تصاعد وعن تعبيرى. ويطلق هنا مبدأ الاقتراب والابتعاد المستمر بين الوقع الكوريغرافي والوقع الموسيقي: فترى تكوينات منفصلة، تتشكل ثم تتحلل وتنتقل إلى مجموعات. هذه هي المادة الكوريغرافية — تعرض في أشكال عديدة، وتجمع في وضعها العام بين رهاقة الانتقال من وضع إلى وضع وبين التباين الشديد بين الأشكال. هذا الجو العام يعبر عن تلك المعرفة الخفية بنهاية الحركة وانتهاء اللحن، وهما تعبر عنه الموسيقى وما يعبر عنه الرقص. فهذه الشئ المنقضى، اللذاهب، الذي يذهب بالوجود، ليس شيئا اليجوريا أو مادة تعبيرية، وإنما هو القانون الذي يتبعه النص الموسيقي والوقع الكوريغرافي.

J. U.

على الصفحات التالية نقدم باليه «الموت والفتاة» مع رباعية فرانز شوبرت Franz Schubert التي تحمل نفس العنوان، وباليه البان برج Alban Berg «معزوفة عاطفية» راقصة، *Lyrische Suite*. واللوح من عروض موسم عام ١٩٧٤ على مسرح دار أوبرا بافريا Cuvillies Theater بمينخ.

التصميم الكوريغرافي للباليه الأول من انتاج ارش فالتير Erich Walter، والتأدية للراقصة كونستانس فرنون K. Vernon (في دور الفتاة) والراقص هينز بوسل H. Bosl (في دور الموت).

كوريغراف باليه الثاني هو يوخن اولريش Jochen Ulrich، واشترك في الأداء: جيزلنده أسكروبلين J. Wall و أينا نيش A. Nisch ويونه ول G. Skroblin ودنيزه فلتن D. Welten وروديكا سيميون R. Simion واستيفان إيرل S. Eriar واستفان هيرشوج St. Herczog وكوزاد بكونس C. Bukes وهيليو فوكوجاوا H. Fukugawa وروولف فولف R. Wolf وارثين ريزر E. Ryser.

وقد استوحى شوبرت فكرة هذا الباليه من قصيدة ماتيس كلوديو M. Claudius (١٧٤٠-١٨١٥):  
Der Tod und das Mädchen

الفتاة:

ماض! يا إلهي! ماض!  
اذهب، أيها الشيخ المغموم!  
ما زلت في فجر العمر، اذهب يا غريزي!  
لا، لا تقربني.

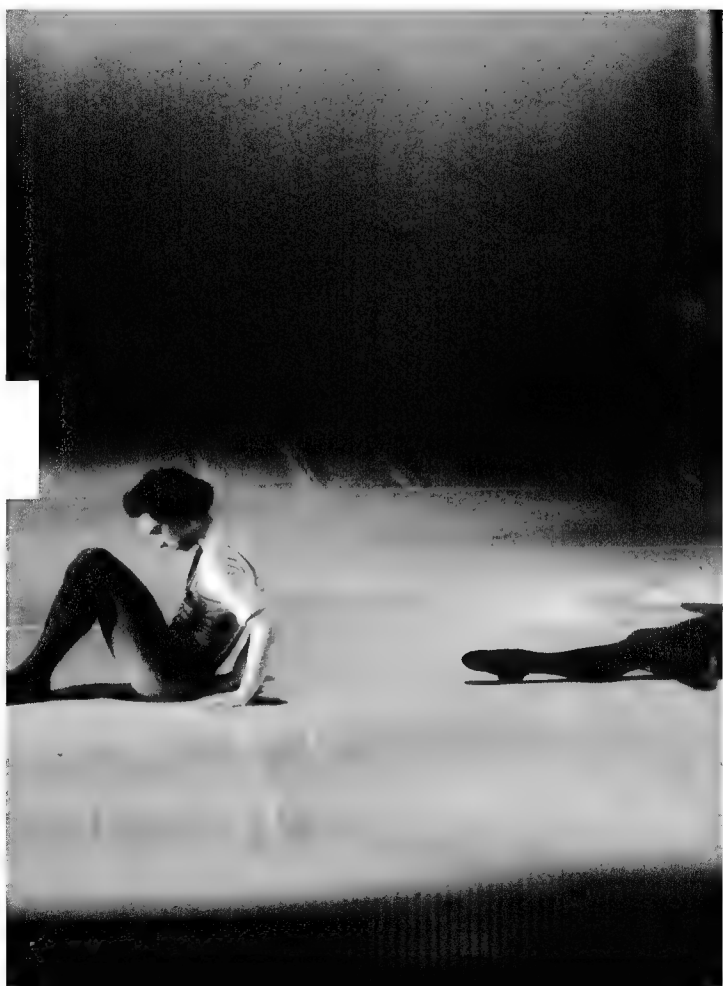
الموت:

اعطني بذلك، أيها الصورة الجميلة الرقيقة،  
أنا صديق، لم آت لأعاقب.

لوحات الصفحات التالية: ص ٤٩-٥١: لقطات من باليه شوبرت «الموت والفتاة»  
ص ٥٢-٥٥: لقطات من باليه البان برج معزوفة عاطفية راقصة

















# من القصص الألمانية المعاصر

## موت الزه باسكولايت

بقلم هنريش بل

ستارة من الخمد الأخضر السميك لم تسمح للضوء أن ينفذ منها إلى الخارج. لكن ظلت أتطلع في كل ليلة إلى ذلك المربع الموحى ببعض من النور، فأراها وإن لم أستطع رؤيتها: الزه باسكولايت، في لباس أخضر زاه من التريكو، رشيقة، هيفاء، شقراء، نحوم تحت المصباح اللثير العاري بضع لحظات.

غير أننا انتقلنا من الدار، وخذوت أكبر سنا، وعلمت ساتنيه كلمة منوس، كما بدأ لي أني عرفت ماهي القذاره، وشاهدت من الرقصات ماشاهدت، لكن لم أعجب بوحدة منن إعجابي بالزه باسكولايت التي لم أعد أسمع عنها شيئا. وانتقلنا إلى مدينة أخرى، وجاءت الحرب، حرب طويلة، ولم أعد أفكر في الزه باسكولايت، حتى بعد أن عدنا إلى فديتنا القديمة. ومارست شتي المهن حتى صرت سافكا لشهد بيع موالح بالجملة. كان كل ما أجيده بالفعل هومنه سافكلوري. فمع كل صباح كنت أستلم قائمة وصناديقا من الضاح، والبرتقال، وسلالان البرقوق، وأمضي إلى المدينة.

وفي ذات يوم بينا كنت اقف إلى جوار سيارتي وهي تبأ باليضائع في مدخل عبور المركبات، وأنا أراجع على قائمتي ما يحمله مدير المخزن في عريتي، اقبل نحونا المحاسب من مقصوريته المظاه بمليصقات لترويع الموز، وسأل مدير المخزن: «أستطيع أن نسلم باسكولايت؟ أله من طلب؟ عنب ازرق؟» أجاب مدير المخزن: «بلا». عندئذ دفع المحاسب قلعه من وراء أذنه ونظر في دهشة إلى محدته الذي راح يستطرد: «له بين الحين والحين طلب واحد: عنب ازرق ولا أدرى مالسر في ذلك. لكنه ليس في وسعنا أن نسلمه». ثم نظر إلى الحالين في بزاتهم الرمادية وهو يستحجم: «ها، عجولوا» عاد المحاسب إلى مقصوريته، أما أنا فلم أعد أثبت إليهم أو أراجع على قائمتي ما تحمل به عريتي. فقد تراءى لي في تلك اللحظة ذلك المقطع المربع النمر من نافذة القبر، والزه باسكولايت ترقص هيفاء، شاحبة في زى أخضر زاه. في ذلك الصباح سلكت طريقا غير الذي كان مرسوما لي.

كان تاجر يدعي «باسكولايت» يحتل قبو الدار التي قطنها منذ عهد بعيد، وكانت سلال البرتقال دائما متراصة عبر ممرات برأس السلم، تفوح منها رائحة الموالح العطنة، إذ كان باسكولايت يضعها هكذا في انتظار قدوم عامل النظافة ليحملها مع فضلات الدار كل نهار. كنا نسع من خلف ألواح الزجاج النظيف «باسكولايت» وهو يلحن الزين الأغبر، وإن كان يشعر بالسعادة في قرارة نفسه: بل كنا نوقن تماما، كما لا يوقن سوى الأطفال، أن شكواه ليست إلا لكمة يتسل بها، وكذلك نهر: إيانا: فكم كان يصعد الدرجات القليلة المؤدية من القبر إلى الطريق العام ويقلق إلينا بشرات الضاح والبرتقال التي احتشت بهاجبوه كما يلقى بالكروت.

إلا أن «باسكولايت» كان يجذب اهتمامنا بفضل ابنته «الزه»، التي كنا نعلم عنها أنها تريد، أو ربما كانت قد أصبحت فعلا راقصة. على أية حال فكثيرا ما كانت تقوم بتدريباتها في غرفة القبو السفلية ذات اللين المائل إلى الصفرة بجوار مطبخ «باسكولايت»، فتاة هيفاء شقراء تقف على طرفي قدميها، ترتدي لباسا من التريكو الأخضر، يعلو لون بشرتها شحوب بيضا نحوم كالجمجمة لحظات، تدور أو تثب أو تقفز حول نفسها. كنت أستطيع أن أراها من غرفة نومي كلما حل الظلام: أن أشهد في المربع الأصفر من مقطع النافذة جسدها النحيل يكسو خضار فاتح، وهياها الشاحب البك، ورأسها الأشقر الذي كان أحيانا ما يلمس عند التقف مصباح الإضاءة فيتأرجح ويتسع دائرة نوره للصفراء ليضع ثوان عبر قتاه الدار الرمادي. كان بعض السكان يزقن عبر الفتاه «موس»، ولم أكن أدرى ماذا تعني هذه الكلمة. وكان البعض الآخر يهتف بأعلى صوته: «قللاره»، لكنني وإن اعتصدت أني كنت أعرف معنى هذه الكلمة، إلا أني لم أتصور أن «الزه» أية علاقة بها. وعندئذ كانت تفتح نافذة «باسكولايت» على امصرعيها، ويبرز منها رأسه الأصبل التفل، وإذا بطوفان من السباب لم أنهم منه شيئا يصعد مع الضوء الساقط من نافذة المطبخ المفتوحة على الفتاه المظلم. على أية حال فالبث أن غطت نافذة غرفة «الزه»

المرتعتين كتلا صفراوية اللون إلى داخل كيس من الورق.

— «مات بنيتي» قالها وسكت المرأة. وإذا تطلعت حولي لم أجد سوى أكياس مكرونة علاها التراب، وبرميل خل يقطر صنبوره في بطة، ودول كناسة، وبافطة مبنائية السطح يجوار طفل أشقر تجعدت قماته وهولتهم قطعة شيكولاته من نوع كنا اقتصدناه منذ أحوام.

وضعت المرأة الزجاجية في شبكة المشتريات، وحملت إلى جولها كيس رمل الكناسة، ثم ألقت بعض قطع التقود على مائدة البيع، ومساءً استلذت عابرة حتى ابستمت وهي تدق بأصبعها دقا خفيفا فوق أعلى جبهتها. سرحت في أشياء كثيرة، وتذكرت أيام كنت صبغرا، وكان أفنى آنذاك لايلبلغ حافة مائدة البيع، بينما أصبحت الآن أنظربلا عناء من فوق الصندوق الزجاجي الذي عمل إعلانا عن شركة تنتج الكعك، وإن صار محتوى على أكياس مربية من دقيق الشوى. أحسست لبضع لحظات وكأني أنفضال، وأن أفنى لايلبلغ حافة المائدة للتسخة، وشعرت في راحة يدي بعلام الحلو، وتراحت لي لززه باسكولايت وهي ترقص، وسمعت أصواتا في فناء الدار تصرخ: «موسى!»، «قدارة»، إلى أن يقطي صوت «باسكولايت».

— «مات بنيتي» قالها بطريقة آلية تكاد أن تكون موضوعية، وكان يقف في تلك اللحظة أمام صندوق العرض الزجاجي ناظرا إلى الطريق. قلت: «نعم». فماد يقول: «مات». وعدت أقول: «نعم». ثم استلذت بظهوره إلى، ووضع يديه في جيب بزة العمل الرمادية المبقعة وراح يقول: «كانت تحب العنب — نجه أزرقا، أما الآن فقد مات». ولم يقل: «طابتكم؟» أو «أى خدمة؟»، بل وقف دانيا من برميل الخل الذى تتساقط قطراته بجوار نافذة العرض، وراح يقول: مرة أخرى دون أن ينظر إلى: «مات بنيتي». أو يريد: «مات».

بدا لي أنى أقف طويلا، طويلا جدا في مكاني ضائعا ومنسيا بينا الزمن يقاطع متسربا من حولى. لكنى تمكنت أن أنتزع نفسى من هذه الغيبوبة عندما ظهرت مرة أخرى إحدى السيدات في الحانوت. كانت قصيرة تميل إلى البذانة وتحمل فوق بطنها سلة المشتريات. ومالبت أن توجه إليها باسكولايت بالكلام قائلا: «مات بنيتي». وقالت المرأة «أجل»، ثم بدأت فجأة تبكي وهي تقول: «من فضلك رمل كناسة، كيلو من السائب». وانجه باسكولايت إلى ما وراء مائدة البيع، وحرك الجاروف

من بين كل أعمدة التوراثي كما نلهو حولها لم يبق إلا أعمود واحد، وحتى هذا صار الآن بلا رأس. ومعظم اللور غدت مهمة، أما سيارتي فزاحت تتأرجح وهي تعبر مهبطا وتقربا في أرض الطريق. لم يعد في الشارع سوى طفل واحد، في نفس الشارع الذى كان في عهدنا ينص بالأطفال: وكان ذلك الطفل شاحبا، داكن الشعر، يتحرك بنهاك فوق بقايا جدار، ويرسم شخصا في التراب المائل إلى البياض. رفع رأسه إلى وأنا أقود السيارة، ثم تركه يتحدر إلى الأمام. توقفت أمام دار «باسكولايت» وغادرت العربية. النوافذ الصغيرة عليها غبار كثيف، وأهرامات من صناديق الكرتون متراكمة بلانظام أو أكثر، ولون الكرتون الأخضر صار من شدة الاتساخ أسودا. تطلعت عاليا إلى جدار الدار المرمية في عدة مواضع منها، ثم فتحت باب الحانوت ونزلت إليه متباطئا: وإذا برائحة فائحة تلفحنى لتوابل عطفا الببل، وقد صارت ككتلة متجمعة داخل صندوق من الكرتون وضع بجوار الباب. لكنى لم ألبث أن تعرفت على باسكولايت من ظهره، فقد رأيت شعره الأبيض تحت الكاسكيت، وشعرت بضيقة الشديدة إذ اضطر أن يعلأ زجاجة خل من برميل كبير. وأعجب الظن أنه لم يتمكن من تقب فتحة مناسبة في البرميل، فقد تناسب السائل الحمضي على أصابعه، وأحدث اسفله على أرض الحانوت الخشبية بقعة من ذلك السائل تفوح منها رائحة حضية نعطلة، وتبتت صريرا يشبه الأكين. ووقفت إلى جوار البار سيدة ضامرة العود ترتدى معطفا يميل لونه إلى الحمرة، وراحت تنظر إلى «باسكولايت» في علم أكثر. أشعرا بدا عليه أنه تمكن من ملء الزجاجية، ثم سدها بالسداد. ومرة أخرى عدت أردد على الأصابع ماسبق أن لفظته عندما بلغت باب الحانوت: «صباح الخير»، لكن لم يجيبني أحد. هنا وضع باسكولايت الزجاجية على مائدة البيع، وكان وجهه شاحبا، ولم تكن لحيته حلقة، ثم نظر إلى المرأة وقال: «مات بنيتي. إلزوه...».

— وأعرف، أعرف ذلك منذ خمسة أحوام هكذا أجابه المرأة واستطردت «بيني رمل كناسة».

— «مات بنيتي» قالها باسكولايت مرة أخرى ونظر إلى المرأة كأنه يقربها للمرة الأولى، نظرا إليها في حيرة كبيرة من أمره، لكن المرأة قالت: «كيلو من السائب». وجر باسكولايت برميلا علاه السواد من تحت مائدة البيع، وحرك فيه جاروفا في عدة اتجاهات، ثم تقل: بيديه

القديم في اليرميل بضع مرات. وظلت المرأة في مكانها وهي تغادر الحانوت.

كان الصبي الشاحب ذو الشعر المائل إلى الدكنة، الذي كان يلعب فوق بقايا الجدار منذ قليل، يقف الآن فوق مدراس عربي متطلعا باهتمام إلى لوحة القفاه، وراح يحرك، من خلال النافذة المفتوحة، مؤشراليمين ثم مؤشر اليسار. إلا أنه دعر عندما أحس بـ فجأة واقفا

وراءه. لكن أمسكت به، ونظرت إلى وجهه الشاحب المدهور، وتناولت تفاحة من الصناديق المعبأة فوق عربي، وأهدتها إليه. فتنطع إلى في دهشة كبيرة عندما تركته. كانت دهشته بالغة حتى أتى اذعرت، فتناولت تفاحة، وتفاحة أخرى، وتفاحات كثيرات رحت أضعها في جيبه أو أدسها تحت سترته قبل أن أصعد إلى سيارتي وأنطلق.

## بقلم زيجفريد لنتس

## العقوبة

مقدمة:

يزيد أن تقام عليه الدحوى وأن يهيم: لأنه تخلف عن تقديم المين، لأنه كان متواطئاً، أو بكل بساطة لأنه كان في الحرب. وأنت تعرفين أنه أصبح فناناً في هذه الناحية ونجح في تحويل حياته إلى سلسلة من التفسيرات الآخمة. والخطوة؟ تعين خطتنا؟ لقد نفذنا الخطوة كما وضعناها أولاف «جونتر وأنا. انني لأستطيع الاستمرار في الانتفال على زملائي بالاشتغال بأنام الولد الوهمية لوقت طويل. ولهذا وضعنا الخطوة التي وضعناها، وكنا جميعاً نعتقد أنها خطوة جيدة. ثم ان كل شيء سار في البداية - أرجو أن تعطيني كاساً ثانية من البراندی - سيرو مرضياً تماماً. شكراً.

ليتك رأيته، الولد، عندما أتى لحضور قضيتي! كان مهلل الوجه، يلبس حلة سوداء، ويضع زهرة نجمية في عروة سترته، قصوري. شيء غريب، كان كبريس، عريس من نوع رديء، مستعد للرد على كل غمرة!

الشك؟ لا، ياكريستينه، لم يكن يساوره أدنى شك، بل كان يعتقد أن القضية التي أقيمت ضده هي مكافأته على اصراره العنيد على اتهام نفسه. ولم يبين حتى النهاية ان المحاكمة كانت مجرد محاكمة صورية أردنا بها أن نشفيها نهائياً من مرضه، من اتهاماته لنفسه التي اتخذت صورة مرضية، وأثارت أعصاب الجميع. وأردنا أن نتخلص منه، ولهذا وضعنا الخطوة في المكتب، ولهذا تواعدنا، وشارك أولاف وديتر وحونتر في اللعبة إكراماً لي، وأنت تعرفينهم بطبيعة الحال. كانوا يريدون مساعدتي. ولقد اعترتهم الخيبة التي اعترفتي عندما لاحظوا بشاشة الولد، ثم عندما تبينوا رضاه المطمئن بعد ذلك وهو يجيى من أعلى الدرج آدم كرويل.

زيجفريد لينس من ألم كتاب القصة الطويلة والتقصيرة في ألمانيا في وقتنا الحاضر. وهو من مواليد بروسيا الشرقية عام ١٩٢٦، عرف الحرب صغيراً وعانى منها ما يظهر في أعماله الأدبية وأصبحاً جلياً. ولم يبدأ في الدراسة المنتظمة بالجامعة الا بعد نهاية حكم النازية في عام ١٩٤٥ حيث درس في هامبورج الفلسفة والاداب الانجليزية والألمانية، وعلوم الأدب واللغة وغير ذلك من العلوم الانسانية والفنون المتصلة بالأدب. وبدأ حياته بالكتابة في الصحف وتناول النقد بصفة خاصة، ثم تحول إلى التأليف ونجح نجاحاً كبيراً بقصص قصيرة من موطنه، وبسرحية «زمن الأبرياء». ثم ارتفع نجمه عالياً بعد ظهور روايته الكبيرة «درس الانشاء» في عام ١٩٦٨ التي اتبعتها في عام ١٩٧٣ برواية «الشدوة» التي تدور حول موضوع من صمم حياة الناس في ألمانيا في العصر الحاضر هو موضوع الأصول الفكرية والأخلاقية لسلك الناس أفراداً وجماعات.

لا، لأريد طعاماً ياكريستينه، لأريد سوى كاساً من البراندی. تسألين أين هو؟ في فندقه، لقد أعدته بنفسی الى هناك بعد أن انتهى كل شيء، وكان طبيب المحكمة لدينا قد أعطاه حقنة مهدئة لم تجد نفعاً وظل الرجل المسن يرتعد طوال الطريق وهو جالس في العربة. ماذا تقولين؟ سيدود بكل تأكيد إلى هدوئه، ولكنه في الغد يعود سيرته الأولى، وأنت تعرفين أبك، فسوف يعترض على الحكم ببراءته وسيأتي إلى مكثي مرة أخرى حاملاً معه كشفاً جديداً لانتهي من أكامه، وسيستفز النيات كلها ويحاول اقتناعها بأن عليها أن تقيم الدحوى عليه.

الاتهام! هذا هو الشيء الوحيد الذي يعيش من اجله. إنه

الانهايم لايفضحه بمافيه الكفاية، ولا يؤثمه بالقدر الذي يرضيه. وكان في بعض الأحيان لايتالك نفسه، فيهب واقفا، ويأخذ الكلمة ويميز الانهايم ويقويه ويوسعه ثم يزيد على ذلك فينبئ على الحكمة باللائمة. لماذا؟ لأن القضاة لم يوجه اليه الانهايم قبل الآن. وكان يعتقد ان الأسباب التي ذكرها للمحكمة كان المفروض أن تكن لإقامة الدعوى عليه.

أنت على حق يا كريستينه في أن قائمة الأخطاء التي جعلها البنا كانت تقسم أخطاء جسيمة، ولكنها أخطاء عامة تنصب على كثيرين ولهذا لم تأخذها في اعتبارنا. ما الذي كان يمكن أن نفعله؟ لقد كان على سبيل المثال يريد أن يدان على أنه كان في الحرب وكان يقول إنه يستطيع أن يقسم على أن اثنين أو ثلاثة من الجنود، جنود الأعداء، قد قتلوا نتيجة لمشاركته. كيف نقضي في هذا الأمر؟ أي قانون نطبقه؟ لقد ذهبنا إلى أنه فعل ذلك مضطرا لإطاعة الأوامر. نعم. هذا صحيح. أما هذه المرة فقد اخترنا شيئا ملوميا محدد المعالم، قضية ملهوسة بحبلة العالم وضعها أمانتا، وأردنا أن ننتهيها لأنه تمكن من أن يأتي فيها بشاهد اثبات. هو آدم كول.

تصوري المنظر: حجرة التحقيق الواسعة، الوالد يجلس في سعادة وحاس على مقعد المتهين الذي سجنه إلى الأمام، إلى يمينه آدم كول على مايمكن أن نسميه مقعد الشهود، وفي مواجهتهما المحكمة الوهمية. وهنا لابد أن أقول لك أنه لم يجد غضاضة في أن يراني أمامه بجانب القاضي. وأنا أيضا أذهب إلى أنه كان مكشفا بمثل النيابة. وبعد الفراغ من استجوابه عن شخصه، جاء دور الانهايم. وكان الوالد يهز رأسه بقوة معبرا عن موافقته عندما أتهمه أولاف بأنه تعاون مع حكام ذلك العهد، وقطع إلى آدم كول يمشي على أن يؤكد الانهايم. انتظري يا كريستينه، اصبري.

وأشار أولاف إلى الأسابيع الأخيرة من الحرب، كان كل شيء قد ضاع، ضاع ضياعا واضحا جليا، ولم يعد أمام الانسان سوى شيء واحد: أن يتزوج بنفسه وأن يبتدئ من الآخرين - يستطيع - وألا يكون ذلك لحساب الذين تهاوى سلطانهم. كان هؤلاء يطالبون بانتفاضة أخيرة، بمقاومة أخيرة، بتعبئة أخيرة. وكان المفروض أن يكون آدم كول في هذه التعبئة الأخيرة التي كانوا يسمونها الهجوم الشعبي. ولم يكن آدم كول يريد الانضمام إليها، لأنه لم يفتن بأنه عندما يغامر في اللحظة الأخيرة يمكن أن يحقق شيئا. وتصنع المرض حتى لا يأخذوه. ماذا أخى بذلك؟ سأقول: لقد ادعى أن قوة إصابته تسو يوما بعد يوم،

من هذا؟ رجل من موليد ماجربا مثل الوالد، يعرف الوالد، والوالد يعرفه منذ كانا في من الشباب. كان كول يعمل في البريد، وتقدم الآن كشاهد اثبات. تصوري، ان الوالد لم يكف بالبحث عنه والظور عليه والإتيان به، بل كان يساعده على التذكر. لقد دبر أمر شاهد الالابات بنفسه حتى تم له القضية التي أرادها.

تقصدين، أين جرت المحاكمة؟ أنها لم تجر في قاعة المحكمة، بل اخترنا حجرة التحقيق الواسعة بكل بساطة، فلم يلتفت النظر أنها كانت خالية من الجمهور، ولقد كان الوالد شديد الحساسية إلى درجة كان من المحال فيها أن ينقصه شيء. لقد تحققت له قضيته. وليتك رأيت حاسه وهو يتخذ مكانه على مقعد المتهين، وحاسه الأشد وهو يجب على أسئلة أولاف عن شخصه! كان أولاف يقوم بدورمثل الانهايم، وكنت أنا أمثل عضو المحكمة، بينما لعب ديتز دور القاضي وجوتزردور الهامى المكلف من قبل المحكمة بالدفاعة عنه. إن النيابة من أولها إلى آخرها لم يحدث أن شهدت معها مثل الوالد.

لقد كان يصنع كل شيء، كل البيانات، حتى تحول إلى إتهام له. لا، يا كريستينه، انه لم يكن يكيل الإتهامات لنفسه لأنه كان يهدف من وراء ذلك إلى تخفيف الحكم. لقد كان انطباعي منذ اللحظة الأولى انه يريد أن يصدر الحكم بادانته، ليتك كنت حاضرة واستمعت إليه وهو يصف تدرجه الوطني: قال إن رسالة الد كتوراه كتبها له أحد الزملاء، وأتهم فصلوه من جامعة ألبرتين بكونه يسيرج لأنه وهو طالب كلامه دراسي مقدم أجرى عليه يحظر القانون القيام بها، وأنه إنما تمكن من الحصول على وظيفة طبيب شرعي لأنه وشى بريسه. كانت تلك هي البداية التي بدأها.

أهذه هي الحقيقة؟ نعم، يا كريستينه، إلى أخشى أن تكون هذه هي الحقيقة. في البداية، عندما بدأ على هذا التحريك الإتهامات لنفسه، عندما وقف والتفت حواليه راجعا أن يؤخذ كلامه مأخذ الصدق، تبادلنا النظرات بطيئة الحال، مسرورين نقول في أنفسنا: هذه هي الرياح تأتي كما تشتهي السفن. ولكننا ما لبثنا أن تبينا اننا كنا واهمين وأن كل ما اتهم به نفسه يطابق الحقيقة على نحوها. على نحوها: أضحى بذلك يطابق الحقيقة حسب مفهومه الذاتي لها. ما لفرحته وهو يسي إلى سمعته! يا ليتجعله عرض أخطائه على المحكمة! كان أولاف إذا تكلم، هز الوالد رأسه أو أتى بحركات استنكار من يده يبين بها انه لا يوافق بمثل الانهايم: كان يحس بأن ممثل

وانه لم يعد يجد صعوبة في التمييز بين الناس فحسب، بل انه أصبح لا يستطيع التعرف عليهم. ولهذا التمس اعفاه من التبعة الأخيرة.

وأرسل المظاهر بالمرض الى الطبيب الشرعي ليتحقق من مرضه. نعم، يا كريستينه، هذا شيء يصعب تصديقه، خاصة وأن الولد كان واحداً من أواخر الأطباء بمنطقتنا، كان الأطباء جميعاً قد رحلوا آنذاك ومهما يكن من أمر فقد مثل آدم كول أمام الولد الذي فحصه وتظاهر بأنه يصدق ما يقوله آدم كول. ولكنه في الحقيقة فعل ذلك لكي يخلص المظاهر بالمرض من ريبته. وقال الولد أمام محكمتنا: لقد أردت بكل بساطة أن أجعله ينعم بالطمأنينة حتى يتيسر لي الدفع به إلى الشرك. نعم؟ لا تفقدى الصبر الى هذا الحد.

عليك أولاً أن تتصورى المنظر: آدم كول، شاهد الاثبات، كان يحاول عرض كل شيء في صورة هيئة طبية، فقال إن الأمور كان يمكن أن تتطور إلى أسوأ مما تطورت إليه، وإن المهم هو النهاية، ولقد كانت النهاية طيبة. ولكن المهم حث الشاهد على الايمان من القائع. كان معنى هذا أن التهم أخذ يطلب الشاهد بأن يشهد ضده بما فيه الكفاية. وقرر العوض آدم كول في حزن أن الولد أرققه ارباعاً شديداً: فقد أشعل عود ثقاب أمام عينيه، وجعله يمر من باب منخفض - وهذا اختيار أكيد - ونصب له على اية حال الفخ تلو الفخ، وأخيراً تمكن من الايقاع به: لقد تبعه وهو يتسلم معاشه ورأه يمد النقود. وقال آدم كول أمام محكمتنا: لقد كشف السيد الدكتور في النهاية فعلتي، وأبلغ عني، وكان الواجب يقضي عليه ان يتصرف على هذا النحو. وهب الولد واقفاً: كان يمكنني أن أنسر على الشاهد. ولكني لم أفعل. لقد كشفته وأسلمته لأولى السلطان الذين أرسلوه الى وحدة عقابية وكانوا قبل ذلك قد حكموا عليه بالأعدام. ليكن رأيت يا كريستينه كيف كان التهم يصحح أقوال الشاهد في غير صالحه. لقد قال آدم كول مرة بالمثل: إن السيد الدكتور فعل ما كان عليه عليه واجبه. فأنار ذلك الولد إثارة شديدة حتى انه أوضح لآدم كول بألفاظ حادة الواجب الأكبر الذي خرج عليه، عندما أدى كالأصمى الواجب المفروض عليه. لا، لم يته الأمر. بالنسبة لآدم كول سريعاً، فقد وقعت وحدته في الأسر، وأمضى هو نفسه أربع سنوات في معسكر على المحيط المتجمد. ومرض القلب الذي عاد به من هناك ليس من المظاهر بالمرض في شيء. وأخذ الولد على نفسه المستولية في كل ما عاناه شاهد الاثبات، وأعلن أنه متعذب

بناء على ما ورد في الاتهام، وطالب بأن تحكم المحكمة بادانته وبأن تزاعي المحكمة وهي تدنيه آثامه الأخرى.

أنت على حق: لقد فاق الولد كل ممثل للنبائة، وقابل محاولات جوتير في الدفاع عنه بالفقير بل وقاطعها مراراً بالصياح. انك لم تشهدي من قبل كيف أخذ يلدخس حجج الدفاع. واضطرت المحكمة أكثر من مرة إلى لفت نظره وتحذيره. لم تكن المدواة التي كان ينظر بها إلى جوتير من حين لأخر عدواة مصطنعة، لا، بالفعل لم تكن كذلك. وأصبح كلمة لها: الشراسة. لقد كان يناضل بشراسة من أجل عقوبة مناسبة له، أو لنقل: من أجل عقوبة يعتقد أنها حق عليه. وكلما زادت الأمور صعوبة بالنسبة له، وكلما تفاقمت خطورة قضيته، عظم رضاه.

نعم يا كريستينه، وانسجت المحكمة المدالولة. وهبنا الى حجرة جانبية. وبدأنا ننحن وننظر إلى الولد وأدم كول اللذين تقدمتا نحو النافذة وهما يتحادثان همساً وكان واضحا ان الولد يوجه اللوم الى شاهد الاثبات الرئيسي في قضيته. ولم تكن بنا حاجة إلى المدالولة. فقد أعطناه قضيته، وأسعدناه بذلك أو على الأقل. ظننا أننا أسعدناه بذلك.

والحكم؟ إنك نافذة الصبر مثل الولد تماماً. كذلك هو لم يكن قادراً على الصبر وانتظار الحكم. ليكن رأيت وهو يهيب واقفاً من كرسيه عندما عادت المحكمة الى الانعقاد، فقد كان شديد الشوق الى الحكم الذي كان يعتقد أنه يستحقه. وانحنى الى الأمام متحفزاً وظل محملاً شغوفاً إلى أن جلسنا وقام ديتير ليعين الحكم. لا، لم يكن الحكم ملوئاً. كان ديتير قد أثبت بعض العناصر أثناء المحاكمة، واكتفى بذلك. وتطلع الولد والأمل بغمرة إلى آدم كول، ثم ينظر الى ديتير، وبدأ عليه انه يؤمن أن ذنبه قد استبان نهائياً وأن المحكمة ستقره عليه.

وديتير ليس مسئولاً عما حدث بعد ذلك، بكل تأكيد، فقد بين الحكم على أسباب مقنعة ولقد دهشت للمدى الذي رجعه الى الماضي وهو يسرد حيشاته، فقد صورمة أخرى الحال في نهاية الحرب، وأشار الى القوانين الاستثنائية، والحكم العسكري، وقرر بناء على ذلك ان ادعاء المرض كان في ذلك الوقت يستوجب العقاب. وأروفت الولد سمعه، وبدأ يحرك يديه حركات تعبر عن الرفض. وإذا لم يكن ديتير قد امتدح تصرف الولد، فانه صوره على انه تصرف ينبغي على الانسان أن يكون متفهماً له. وهنا اقرب الولد من منصة القاضي واحتج بصوت خفيض. فما أربك؟ عندما تلا ذلك الحكم بالبراءة،

تعيد صياغة الحكم من جديد. ورأيت كيف كان  
يتنفس بصعوبة. لفه كان ثائرا ثورة اضطرتني إلى استدعاء  
طبيب المحكة: فأعطاه حقنة مهدئة، ولقد قلت لك إنني  
أوصلته إلى الفندق بنفسي.

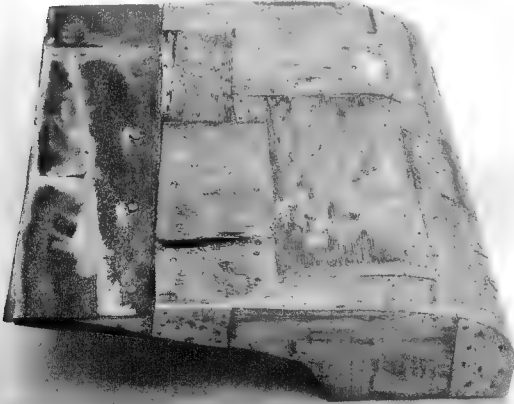
هناك من يلق الجرم؟ لا فتحتي، قد يكون هو، ولعله  
يأتي بأدلة جديدة ضده. ماذا تقولين؟ وماذا تفعل غير  
ذلك؟ لا بد أن نبرئه. وأنا أخشى - حتى إذا رضى  
أولاف وديتر وجونتر بإعادة التمثيلية كلها مرة أخرى -  
أخشى، يا كريستينه، ألا نجد في المرة القادمة أيضا مغرا من  
أن نحكم بيراهه.

ترجمة: مصطفى ماهر

فقد الوالد السيطرة على نفسه - وقد كنت أنت دائماً  
الاعجاب ببياته - وأمسك يدي ديتر وتوسل إليه أن  
يبرر الحكم بالعدل. كان ديتر قد بين أن الوالد في ذلك  
الوقت لم يكن يعي أن ما يفعله يخاف الحق، ولهذا كان  
على المحكة أن تنطق بالبراءة لعدم وجود الدليل بطبيعة  
الحال.

وآدم كول؟ عندما صدر الحكم بالبراءة ذهب فعلا إلى  
الوالد وهناك. أتترفين ماذا قال؟ هه، رأيت يا سيادة  
الدكتور، لقد كان هذا هو الرأي الذي ذهبت دائماً  
إليه، وبممكننا الآن أن نفل أصدقاء. والوالد؟ إنه لم ير يد  
كول ويبدو أنه لم يسمع حتى تهنته. وطلب إلى المحكة أن

فرايزر، رينولد، بحث رقم ٦، غلب وحديد، ١٩٧٣، معرض بونولار، ميونخ



# سحر كرة القدم

## بحث فى أساطير الحياة اليومية<sup>(١)</sup>

بقلم إيرما إمریش

«لكرة القدم روح»

بيتر هاندكه

ولأن لغة هذه الرياضة تقتصر على بضعة رموز بسيطة، وتمثل بذلك وسيلة مثالية للاتصال بين الناس.

ولأن وضوح اللعبة وسهولة التعليق عليها، يضع الملايين من المشاهدين فى وضع، يشعرون فيه بأنفسهم كخبراء لهذه اللعبة.

ولأن هذه الخبرة والمعرفة هى حجر الأساس للاتصال بين اناس من طبقات اجتماعية مختلفة.

ولأن هذه اللعبة تسمح للفرد، لفترة ما، بالاندماج والإنصهار فى الجماعة.

ولأن حالة الاندماج الجماهيرى تسمح للأفراد بتفريغ شحناتهم العدوانية.

ولأن هذه اللعبة تتطلب الاتصال بين اللاعبين على أرض الملعب وبين الجمهور على المدرجات.

ولأنها تتيح الفرصة للتغلب على الملل، ليس فقط على ملل العمل اليومى، وإنما أيضا على الملل فى وقت الفراغ.

ولأن هذه اللعبة ببساطة جميلة فى كثير من الأحيان، لأنها تعدنا باحتالات غير مرتقبة، ولأنها تفتح المجال للمفاجآت والواقائع المثيرة.

ولأن كل مباراة لكرة القدم حدث لا يتكرر، أى أنها تخلق مواقفا فريدة.

ولأنها تتيح الفرصة للتوحد مع فريق يمينه أو مع نجم من نجوم الكرة، وبالتالي للتوحد مع جماعة منتصرة أو جماعة منهزمة، وهى فرصة غير متاحة فى عروض الملاهى والكباريات التجارية المألوفة.

ولأنها تتيح الفرصة للإنطلاق والإستفراق الصاحب، وكذلك للإكتئاب.

ومعنى هذا أن كرة القدم، لكونها أسطورة Mythos، تفنن الناس.

تبرير رياضة كرة القدم الملايين. ويطرح السؤال عن أسباب هذه الظاهرة من موقعين، من موقع جمهور المتفرجين، ومن موقع الاداريين وحكام اللعبة. وتبعا لذلك فنحن ازاء منخلين الى هذه الظاهرة، احدهما يبالغها من وجهة نظر علم النفس الجماعى أو علم الاجتماع الجماعى، والآخر من وجهة نظر علم الاجتماع الوظيفى. وفى كلا المجالين لانكاد نجد مرجعا ما. فحتى الآن لم يطرُق البحث إلا ميدان النقد الإيديولوجي<sup>(٢)</sup> الواسع. وليس من المستظر على المدى القريب أن تقوم أبحاث ميدانية عن سوسولوجية وسيكولوجية الجماهير فى ملاعب الكرة. فهذا التقص يعمد الى طبيعة الجماهير. فتكوين جمهور المتفرجين يتفاوت من مباراة الى أخرى، ثم أن الانتقال من الحالة الفردية الى الحالة الجماهيرية يمثل هنا سلوكا اجتماعيا فى موقف محدد، أى فى موقف استثنائى خاص. والمراقب لسلوك جمهور النظارة فى الملعب، إذا ما اراد ألا يثير حوله الانتباه، يصير ذاته جزءا من الجمهور. ومن المشكل أن تستجيب النظارة عقب انتهاء اللعبة عن سلوكهم اثنائيا، هذا بجانب صعوبة اختيار عينة تمثيلية من الجمهور. فحتى لو اخذنا ألفين من المتفرجين، فلن ينوب هذا العدد عن جمهور يضم ثمانين ألفا. فخاصية التجميع الجماهيرى أنه يصير هؤلاء الثمانين ألفا الى وحدة أو كتلة، ولاستطيع بدورنا أن نستجوب هذا الكل المجتمع كوحدة.

### الأسطورة

لماذا تبرهن كرة القدم؟ لأن قواعدا واضحة، ولأن ابعاد اللعبة ظاهرة للعيان، فهى توحى بشفافية، لا يمكن ان نجدها، بشكل مشابه، فى ميدان العمل أو فى مجال الحياة السياسية على سبيل المثال.







الأسطورة «تلقى تعقيدات الأفعال الإنسانية، وتهب هذه الأفعال بأساطلة الجحور. الأسطورة تنثى كل دبالكتية، وكل محاولة للذهاب أبعد مما هو مباشر ملموس. الأسطورة تنظم علما دون تناقضات، لأنه علم دون عنى، علم ينبسط أمامنا في جلده، قهى تقيم وضوحا يسعد الإنسان»<sup>(١)</sup>.

يرى رولاند بارت Roland Barthes تطابقا يكاد يكون تاما بين الأساطير والادبيولوجيات، بينا الأساطير والادبيولوجيات في عرق أضداد. فالادبيولوجيات أنظمة نظرية متكاملة لتفسير الذات ولتفسير العالم، بينا الأساطير لا يمكن أن تكون في أفضل الحالات أكثر من مقومات جزئية لادبيولوجية ما.

إذا ما قارنا بين رياضة كرة القدم وبين مجال العمل اليومي المبرمج والمقنن، يبعده عن الإثارة والعواطف، وبينها وبين ضبابية ميدان السياسة والاقتصاد، وبينها وبين خصوصية وتعالى قطاع الثقافة والفن، فسرى أن لكرة القدم وظيفة أسطورية. إذ تنقل البنا ذلك «الوضوح المسرح»، الذى هو خلاف ذلك من امتياز السذج والأطفال. كرة القدم هي أسطورة الجماهير في العصر الحاضر. وإذا ما قسناها بغيرها من الأساطير والرموز، التي طبعت ماض هذا البلد (يقصد للمانيا) بظاهرها<sup>(٢)</sup>، فسرى أن رياضة كرة القدم أسطورة لا ضرر منها.

عقب المباراة النهائية لبطولة أوروبا ببروكسل بين الاتحاد السوفيتي وجمهورية ألمانيا الاتحادية، أخذ الحواس يجمهون المشجعين الألمان ماعذه، وامتدت موجات الضحوب. فكانت تبعة ذلك تعليقات اثار الدهشة. إذ وصف عدد كبير من صحف ألمانيا هذا السلوك، بأنه حدث مخرج ويوسف، خاصة وأنه وقع في بلجيكا. وذهب البعض الى القول بغزو بلجيكا من جديد. هذا بينما علقت الصحف البلجيكية عما جرى بمرور بالغ، فذهبت الى أن مشجعي كرة القدم الألمان قد تصرفوا كثيرهم من عناق هذه الرياضة في البلاد الأخرى. واخيرا عرفنا الآن، كما قالت هذه الصحف، ما هو شغل الألمان، وهو شئ يدعو الى الأملاتنان.

لاصحة في الادعاء أن كرة القدم ليست إلا امتدادا أو تكرار لعالم العمل، وبالمثل ليس من الصواب اعتبار كرة القدم، كما هو شائع، شيئا ثانويا جيبلا، أى لونا من ألوان اللعب فحسب. بل هي «من طبيعة كرة القدم، وهذا ينطبق على ألعاب كثيرة، أن النظارة، خارج الحلية، يأخذون اللعبة مأخذ الجلد، فاللعب في نظر

المشاهدين هو واقع له تبعاته في الحياة، تبعاته بالنسبة لشعور الشرف، الذى يعنيه أن نادى المشاهد المفضل يلعب في اللورى الممتاز، أو شعور ألغزى، الذى يعنيه، أن النادى المفضل يحتل اسفل قائمة اللورى، وأنه لا بد وأن يفقد مركزه ويسقط»<sup>(٣)</sup>.

ينبى لى أن أهم ما في هذه الصبغة هي قول بيترهاندكه P. Handke، بأن كرة القدم هي «واقع». فلو قال أنها هي «الواقع»، لغير بذلك عن مفهوم أولئك، الذين لا يرون في رياضة كرة القدم شيئا آخر غير وسيلة خلاية من وسائل الرأسمالية للتنمية والحداد.

خاصية كرة القدم المميزه، ليس هو قربها من عالم العمل، وليس أنها لعب، لا إلزام فيه، وإنما هو جمعا لعدد غير من الأفراد وتحويلهم، لفترة مؤقتة، الى كتلة جماهيرية. ثم علاقة التبادل بين هذه الكتلة الجماهيرية، أى بين النظارة وبين اللاعبين. فخاصية كرة القدم هي قدرتها على ادماج الأفراد في وحدة (الفرد - الكتلة الجماهيرية) ثم قدرتها على خلق الاتصال والتبادل (الكتلة - اللاعبين)، بالإضافة الى عنصر الاثارة الذى تحمله.

ما يخلق الاثارة هو عملية الاندماج والاتصال، بالإضافة الى سير المباراة القتل على أرض الملعب. فهذه العمليات تؤثر على اللعبة تأثيرا عميقا. وعلى الرغم من وجود المخرجين خارج أرض الملعب، فانهم يشاركون في اللعبة مثل اللاعبين، الذين يمارسون اللعبة، فالنظارة هنا لاتتابع في سلبية، كما هو الحال في المسرح. وإنما تستطيع، كما يقول التعبير، أن تثبت الهم في اللعبة. ومن من النظارة في المسرح يستطيع أن يبلغ هاملت الى القتل والحسم؟

#### الكتلة الجماهيرية

كرة القدم رياضة جماهيرية. ويمارسها في النوادي في أنحاء العالم عشرون مليونا على وجه التقريب. ويبلغ تعداد اللاعبين في جمهورية ألمانيا الاتحادية حوالى مليونا، ينظمون في خمسة وأثمانين ألف فريقا وقد بلغت نسبة الذين تابعوا المباراة النهائية لبطولة العالم عام ١٩٦٦ بواسطة التلفزيون والراديو ٨٥٪ من سكان ألمانيا الاتحادية. وتابع ٢٠٥ مليون من الايطاليين، بواسطة أجهزة الراديو وعلى شاشة التلفزيون، مباراة كأس أوروبا بين نادى بروسيا مشنن جلادباخ ونادى انترسونال ميلانو، التي جرت ببرلين في أولديسمبر عام ١٩٧١.



ويبلغ تعداد الذين يشاهدون مباريات العورى الاتحادى فى استادات اللعب فى نهاية كل اسبوع حوالى ١٥٠ ألفا. هذا بينما لم يسجل معرض الفنون الجميلة الخامس بمدينة كاسل عام ١٩٧٢ أكثر من ٢٢٥ ألف زائر فى خلال مائة يوم.

بعد النقص فى المراجع السوسيولوجية والسيكولوجية عن كرة القدم الى أسباب عدة، ليس أقلها أهمية - وقد يبدو هذا من باب المفارقة - هو أن كرة القدم رياضة جماهيرية. ومعنى هذا بتعبير مبسط، أن عدم وجود نظرية سوسيولوجية للجماهير يتبعه النقص فى سوسيولوجية كرة القدم. فنحن نتحدث عن المجتمع الجماهيرى، كما نتحدث بنبرة خاصة عن أبحاث وسائل الاعلام الجماهيرى، وعلى الرض فان تعبير «الجماهير» لا يكاد يلعب دورا ما، مع أنه كان من قبل من التعبيرات الرئيسة فى علم الاجتماع.

ادخل هذا التعبير جوستاف لوبون Gustav Le Bon باعتبارها مفهوما من مفاهيم علم النفس الاجتماعى، ولكن لوبون قام فى نفس الوقت باضفاء صبغة سلبية عليه. «الجماهير» فى عرفه تمثل حالة الإستثناء، «باعتبارها من الإمكانيات الطبيعية الموجودة فى الإنسان» (١). فلوبون يقابل المادة غير المشككة بالنشاط الإنسانى الذى يعطى المادة شكلها، ويقابل المرأة بالرجل، وكتل الجماهير بالزعم وهؤلاء ثنائيات خطيرة تنطبع بسهولة فى الأذهان، ولم تروج فقط فى زمن جوستاف لوبون. ثم أن لوبون يوصى للقارئ بأنه لم يعد ينتمى بعد الى «الجماهير».

وتعود هذه التقسيمات الثنائية من جديد فى اعمال اورنجه جاسيت Ortega y Gasset فى صورة المقابلة بين الصنفة elite والحشد mass، وفالحشد لا يمثل فى عرفه مفهوما سوسيولوجيا. فحالة الجماهير لاترتبط بطفة معينة، وإنما نصاؤها فى كل الطبقات (٢). فالقرد الجماهيرى هو الإنسان العادى الراضى، الذى تنقصه ملكة النقد، هو الإنسان الذى يسمى مباشرة عن طريق الفعل الى تحقيق اهدافه، ولوتطلب الأمر، فانه لايرتد عن استخدام القوة للوصول الى غايته.

كان كارل ماركس هو أول من ادرك دور الجماهير فى تحريك التاريخ. فى المانيشت الشيوعى يتحدث ماركس وتاجل مرزا عن الجماهير. ويجمع بين لوبون واورنجه وماركس ادراكهم لحالة الجماهير كحالة اغتراب وفقدان للذات. ولكن فى حين يؤدى هذا التشخيص لوبون واورنجه الى تنبؤات متشائمة، يرى كارل ماركس فى انتفاضة

الجماهير فرصة التغلب على حاله الاغتراب وفقدان الذات، التى تقسم بها حاله الجماهير.

فى عرف لوبون وماركس تمثل حالة الجماهير حالة الاستثناء، بينما هى فى عرف اورنجه حاله العادية. فالجماهير الثائرة تقابلها الجماهير الراضية.

وقد تحدث سميرت Sombart، لتوضح هذا التضاد، عن الجماهير السيكلوجية والجماهير السوسيولوجية، بينما تحدث جايجر Geiger عن الجماهير الحاضرة والجماهير المكتبة.

هذا بينما وجهها دى مان De Mann وريزمان Riesenmann، فى وقت لاحق، المناقشة الى عملية الجماهير وتكوين الكتل الجماهيرية. ففى دراسات ريزمان يبدو نمط الإنسان فى العصر الحاضر هو الإنسان الذى «تقوده قوى خارجية»، كما يتحدث بوجه خاص عن «الجماهير الخائفة» التى تحكمها وسائل الاعلام الجماهيرية. وربما تعتبر «الجماهير الخائفة» افضل من تعبيره «الجماهير الوحيدة» "lonely mass"، الذى يعنونه به مؤلفه.

«الجماهير» هنا لاتمنى مجموعة أو طبقة أو فئة معينة، وإنما تصف سلوكا اجتماعيا فى موقف اجتماعى ماضى محدد. ونرى الياس كاتينى Elias Canetti مثله فى ذلك مثل ماركس، يواجه مفهوما للجماهير والسلطة بعضها ببعض، ولو أن كاتينى يحلل بواسطة نظام معرفى خاص به، مختلف تمام الاختلاف من ماركس. والأول مرة يبدقه متناهية يبرز كاتينى العناصر المتوارثة السلبية للجماهير فى العصر الحاضر. «فجماهير الاحتفال» Festmassen هى فى تعريفه «تعداد من الناس وكميات كبيرة من للمتجات، يجمع هذا التعداد للتمتع بها سويا» فى حالة من الإنتاج والافعال الشديدة» (٣). كذلك يتحدث كاتينى عن «جماهير التحريض» Hetzmassen وفى حالة النحر عن «جماهير الهرب» Fluchtmassen. فحشد المتفرجين فى ملاعب كرة القدم هو جبهة احتفال وجبهة محريض فى نفس الوقت. فالجماهير هنا تريد التمتع كجماهير الاحتفال وتريد أحيانا القتل كجماهير التحريض. فالثناء المكرر «قاتل» قاتل! الذى يردد اذا ما هاجم الخصم لاعبا من فريق الجمهور يمشونه أو اصابه باصابعها، هذا التداء يحتاج الى وضعه موضع التحليل النفسى. وليس من النادر بعد انتهاء مباراة من المباريات أن يلزم الأمر تدخل البوليس لحاية حكم المباراة أو اللاعبين، وعادة لحاية فريق الخصم من هوجاء الجماهير الثائرة.

تتركز فئة كرة القدم على الاتصال بين المثلثين وبين الجمهور. ويكفل استاد متوسط الحجم هذه الصلة. ونذكر هنا فريق ف س كايزرزلوترن FC Kaiserslautern باعتباره نمطا لفريق على استطيع، اذا ما الهبه حاس الجمهور، أن يحقق انجازات رائعه على أرض ملعبه الخاص، انجازات لا يستطيع أن يحققها في المباريات التالية في استاد غريب عليه، حتى ولو كان مستوى الخصم اضعف من مستواه.

وليس نادرا أن يؤثر عدد المتفرجين على مستوى المباريات. فالمباريات الاختبارية بدون جمهور ترتفع في الاحوال الاستثنائية فقط لتصل الى مستوى جيد وتسم بالاثارة. فاللاعبين على أرض الملعب يحتاجون الى المتفرجين فوق المدرجات. ولهذا السبب يتجه المسؤولون عن كرة القدم في إنجلترا الى الحفاظ على اسعار التذلل منخفضة. أما وأن نخيل أن وسائل الاعلام تستطيع القيام بوظيفة الجمهور في الاستاد، فهذا التخيل مازال حتى الآن وما. بهذا تفقد كرة القدم جاذبيتها، وتصور عرضا تلفزيونيا فحشا. وربما اقتضى الأمر يوما أن يؤجر التلفزيون المتفرجين ليقوموا بدور المصنفين والمشجعين. وهذا تطور يتكهن به اورز فيلدر Ute Widmer. وإذا اتساق اتحاد كرة القدم الى هذا التيار، فسيهيئ هذا انتهاء رياضة كرة القدم للمحترفين في وقت قريب. حيثل ستسد مباريات كرة القدم لبعصة سين، بطريقه أو اخرى، فترات برامج التلفزيون، ثم تخفى يوما ما كغيرها من البرامج الاستعراضية الأخرى. ستختفي، من الناحية الشكلية، بناما على اختيارات الارسال التي ستبين انقطاع الجمهور عنها، على أنها ستختفي في الحقيقة، لأنها قد سلبت الجوهر، لأن عرى الصلة والوحدة بين المتفرجين واللاعبين قد انهارت. وبالفعل تحمل الآن كرة القدم للمحترفين العديد من ملامح الاستعراضات. ولكن قوة إلحاذية لهذه الرياضة تكمن في جوانب متعددة. وهي لهذا تفوق ألوان العروض واسكتشهات الفكاهة الشعبية الى تميز حسب خطة مرسومة، قدجربت مرات من قبل. وإذا انصرفت كرة القدم على ذلك، فانه من الهم أن تفقد مزها.

عناصر الاستعراضات، والتجارة، والعمل، التي تدخل في رياضة القدم، هي نتيجة لواقع ونظام اقتصادي معين، يبنيا عناصر اللعب عامة والتباري والصراع خاصة. هي من رموز الأسطورة. فالعرض التجاري Showgeschäft ونظام تقسيم العمل هي ملامح اساسية

لواقعنا الحاضر. على أنها وحدها لا تستطيع أن تعطي هذا الحاضر صورته، فالمسألة تتعلق هنا بملاقة القدم المتخلف عن ماض بعيد بالمعاصر. فالأساطير ليست فقط من مقومات حقبة محددة من حضارة الماضي. إذ هي في نفس الوقت جزء من واقعنا، هي عنصر تاريخي من عناصر الحاضر، وليست مجرد موه وعات للبحث التاريخية وبحوث ماقبل التاريخ بهدف فهم الماضي<sup>(١)</sup>.

فرياضة كرة القدم، اذا لم نتخذها كل الظواهر، قد اخذت وظيفة المسرح. فهي شكل من أشكال المسرح المعاصر، وليس فقط مسرحا للطبقات الدنيا، كما يريد — أن يوصي لنا — مفهوم مسبق تردده الألسن — كرة القدم هي مسرح أدوار، يشبه مسرح الاغريق القدماء.

#### القدم

تميز مقالات جرهارد فيناي G. Vinnai عن سوسولوجية كرة القدم بوضوحها الملت. فهي تقابل عالم الرياضة السلم بعالم الاديولوجية السلم، وذلك في ثبات، يبدأ من اختيار العناوين، «رياضة ككرة القدم كاديولوجية» و«الرياضة في المجتمع الطبقي» ثم الإهداء «الى الرفاق لاصي الكرة» حتى الخطأ الطبقي الجميل في عنوان كتاب د. ريزمان «الطبقة الوحيدة» (بدلا من «الجمهور الوحيد»).

فالنظرية الاجتماعية النقدية، التي يتمثل بأعلامها الكاتب، تبدو هنا في طور الانحلال، وهذا ما تبينه نتائج تحليل فيناي والشكل الذي يقدم به هذه النتائج بوجه خاص. إذ تفقد هنا الدقة في استخدام المفاهيم والحساسية في استعمال اللغة. الرياضة — كما يقول — «ثبتت في الاعاق... مبدأ الواقع لجمع، يستغل نظامه الاقتصادي الضاري الأرواح والأجساد... ويغري الناس بمبدأ الرأسمالية ومنطقها العقلي... ولايكتفي هذا الجنحن الاجتماعي بزرع بذرة الوعي الكاذب...» ويلهب الكاتب بعيدا الى القول: «الرياضة تخلق نط الانسان، الذي يقوم بجايه الحكام المستطعين»<sup>(١٠)</sup>.

هذه الجمل مقبسة من الكلمات المطبوعة على الغلاف الخارجي لكتاب فيناي. وهذا النص من تأليف المؤلف، إما جزئيا أو بالكامل، كما تبين اى مقارنه لغوية مع محتوى الكتاب. وإذا كنا نقدر اجهزة الاعلام لاستغلالها للرياضة، فلايمكن أن نتفاوض على مثل هذا النص الاعلامي على غلاف كتاب، قدنشرته دارالنشر معروفة بجديتها.

يتطلع فينباي الى أن يقدم أمثاً أولية عن مسويلوجيه كرة القدم بمساعدة المفاهيم الماركسية، ولكن لوستنا فينباي بمقاييسه، فسنجد أن حجبهم واهية لا تحتمل الاختبار. فهو ينجح في تصوير كرة القدم كشبح وينجح في توجيه الاهتمام الى هذه الرياضة، إذ إنها تحول دين تحول وقت الفراغ الى وقت يمارس الانسان الكادح فيه حريته. وحتى لو أخذنا بهذه النظرية، فلستنا نعرف السبب، في أن كرة القدم وحدها، دين غيرها من انواع الرياضة، تستطيع ربط عواطف الجماهير، هذه العواطف التي يفتقدها فينباي في الكفاح السياسي. ففي إطار نظرية مركسية لا يمكن أن تكون كرة القدم أكثر من بديل وظيفي لما يفتقده الانسان. ونظرة واحدة نلقها على فرنسا تبين ذلك، ففي فرنسا تلعب الرياضة عامة وكرة القدم خاصة دوراً جانبياً جداً بالنسبة لألمانيا الإتحادية.

أما التعريض بتأخذ كرة القدم بألمانيا الإتحادية، وتصور هذا الاتحاد في صورة المارد، من نقد يهدف الى الممارسة السياسية، فليس هو في الواقع يسلك سياسياً. إذ أن هذا النقد يتعرض بهذا الموارض فقط ولا يصيب جوهر المشكلة، مشكلة «الاقتصاد الضبابي المربدة». وإذا غضضنا الطرف عن ذلك، فإن النقد الأيديولوجي هو جزء من النقد الاجتماعي الشامل. في عرف نقاد الرياضة أن وظيفة الرياضة تكن في كونها وسيلة لصرف الجماهير عن حاجاتهم الاصلية. وتشمل أوجه النقد الى كرة القدم أربع نقاط: أنها تكرر عالم العمل، أنها تفقد العفوية والمبادرة، وتطغى عليها عناصر الكرم، ثم إن اللاعبين دعى، يمكن استبدال كل منهم بآخر.

والطلب من لاهي فكرة أن يحلوا مركز الوحي، ليصبح جزءاً من جهاز في... أمام آلاف المشاهدين. على المدرجات يقدم اثنا عشر مضمراً محارين وحركات مقررة، تشابه تلك الحركات التي يأتيها الناس أثناء أداء عملهم. أما اختلاف المضمون بين ما يحدث في الاستاد وبين ما يحدث أثناء العمل فلا يعتبر جوهرياً... (١٧)

وأياً كان المقصود بتعبير «مركز وحي اللاعبين»، فالهدف هنا تخمين الصواب. فالنظرية الأساسية للنقد الأيديولوجي، وهو أن كرة القدم ليست إلا تكراراً لعالم العمل، لا يمكن التعويل عليها، إلا إذا كانت دليلاً بعالم العمل أو بكرة القدم أو بكلية ما واهية. فلو كان العمل الروتيني اليومي يسير على ذلك النهج الخفي المثير، الذي تسيطر عليه كرة القدم، لما كان للشكوى من طبيعة العمل في النظام الرأسمالي من موضع.

ويرتبط اللوم الثاني الموجه الى كرة القدم باللوم الأول. ومضمونه أن اللعب المبرمج programmed يأتي على العفوية والفورية - في السابع من أكتوبر عام ١٩٧٢ لعب فريق اوفن باخ Offenbach وفريق فرانكفورت Eintracht Frankfurt مباراة على ملعب بير بيرج Biebrer Berg، ولعب فريق فرانكفورت بتقوى واضحة، وبالفعل حسب التوقع كانت النتيجة قبل انتهاء المباراة بخمس دقائق هدفين لهدف واحد، لصالح فرانكفورت (أحرزها اللاعب يورجن جروبسكي). على أنه خلال دقيقتين فقط انقلب ذلك النصر الأكيد الى هزيمة.

بواسطة «حاس الجهور»، الذي استطاع أن يدفع اللاعبين الى حالة تشبه حالة الحلم، كافع فريق أوفنباخ واستطاع في اللحظة الأخيرة أن يحرز هدفين بواسطة متوسط الهجوم كوستنه. كان هذا - بلا شك - شيئاً غير مبرمج، وإنما كان «نصراً جليلاً، ونصراً للحاس». كما قال مدرب الفريق لورانت من حق. من قبل، عام ١٩٥٩، تغلب فريق فرانكفورت ابتزعت على فريق أوفنباخ في المباراة النهائية لبطولة ألمانيا، وفي نفس الاستاد عام ١٩٧١ أدى انتصار فريق فرانكفورت الى فقدان فريق أوفنباخ لمركزه في الدوري الإتحادي، فصر فريق أوفنباخ الحصار اليه هو بلعة الاسطورة فعل انتقام. وقد عنيت صحيفة فرانكفورت الجمنية Frankfurter Allgemeine Zeitung مقالها عن هذه المباراة بمباراة: «المجزرات الصغيرة هي أيضاً من مكونات اللعبة». والواقع أن هذا النصر الذي حققه لاعبو أوفنباخ لم يكن الأول من نوعه.

في هذا الإطار يدخل النقد الثالث الموجه الى كرة القدم. ففي كرة القدم، كما يقول النقد الأيديولوجي تغلب سيطرة الكرم. هذا النقد له ما يبرره إذا وجه الى الرياضة عامة، على أنه لا ينطبق على كرة القدم دين حدود. فتنوع مباريات كرة القدم لا تتوقف أوتوماتيكياً على مقدار الاصابات، التي يحرزها اللاعبين. كذلك يثبت تعداد الجهور أن وضع الفرق الثبارة في قائمة الدوري لا يحدد مقدار اهتمام الجهور بالمباريات.

ففي المباراة التي أحرز بها نادي براون اشفيغ Braun-schweig بطولة ألمانيا، لم تكن جميع مقاعد الاستاد مشغولة بالكامل. ولكن حين يلعب نادي شالكه Schalke أو نادي كايزر زلوتن Kaiserslautern أو أوفنباخ، فنالبا مئاتبان جميع تذاكر الدخول، حتى في الاحوال

فالحكام لا يرون أن وظيفتهم الرئيسية هي حماية اللاعبين بعضهم من بعض، وإنما حماية أنفسهم من هجوم اللاعبين.

#### الاداري

بتأسيس كرة القدم للمحترفين وضعت في نفس الوقت الأسس القوية للفساد المستشري في كرة القدم بألمانيا الاتحادية، والذي كان أشعرا موضع التنديد الصارخ. فقد أعطيت التصاريح لنوادى، يشرف عليها اداريون بصفة شرفية، دون الالتفات الى كفاءة القنين، وميولهم، وتبعياتهم، وتصرفاتهم المالية. فقد أفسح الطريق لاحتراق اللاعبين والمدربين، دون الاداريين والحكام، مما مهد لألوان من السطحية والادعائية في ميدان كرة القدم في ألمانيا. ونتيجة ذلك حتى الآن هو الفساد. واعتقد أن الفساد ليس النتيجة الطبيعية أو المنطقية للاحتراق، وانما هو التعبير عن أزمة اتحاد كرة القدم الألماني وتكوينه، وهو نتيجة للنقص في تعميم الاحتراق في رياضة كرة القدم عامة. أما تكوين لجنة للمحترفين في إطار لجنة الكرة الاتحادية، كما تقرر بالفعل، فلن يساعد كثيرا على حل الازمة، فالمعالج هنا ينصب على الاعراض، لتجنب معالجة الأسباب الدفينة. وكان الأجدر فصل الاحتراق عن الهولية. في هذه الحالة تصبح نوادى كرة القدم حقيقة ما افترض أنها: مؤسسات تجارية في إطار النظام الاقتصادي القائم، تدير وفق قواعد هذا النظام، وليست لعبة غالية الثمن لهذا المجتمع، يمولها هذا المجتمع من أمواله، ويحرقها ويفسدها الاداريون.

الاداريون اناس مثاليين، وفي بعض الاحوال المتطرفة متعصبين، لا يعملون مسئولي ما. فهم يكرسون أنفسهم لشئ ما بدافع المثالية. فهم جميعا يريديون، كايديو، الأفضل، يريديون صالح مدنيته، أو صالح جنوبي المانيا مثلا أو صالح منطقة الرور، أو يستهدفون استخدام الكرة، كما هو الحال في برلين، لاسباب سياسية. في هذه الاحوال يكاد يكون النقد بمثابة خيانة البلد.

وفي العادة يمارس الاداريون اعمالهم بصورة شرفية، وهم بالتالى يعملون عن سيطرة جهاز القضاء الرسمى. فهم يراهنون على اللاعبين، الذين يشترون بأموال النادي. وإذا ما خابهم الحظ في صفقة من الصفقات، فإنهم يمدون ايديهم من جيبه الى صندق النادي. ويقولون، بمنطقهم الرائع، أنه لافرق بين ان تذهب المكافآت الى ايد

التي لاحتفل فيها هذه النوادى مكان الصدارة في قائمة الدورى.

أما النقد الرابع الذى يوجه النقد الايديولوجى الى كرة القدم فيقول: اللاعبين بمثابة ادميين صناعيين، يمكن استبدال كل منهم بالآخر. ولكن هل امكن شغل مكان اللاعبين لوبوده وفان هارين بعد تركهم نادى «شلكه» وانتظارهم الى «استراسبورج»؟ في الواقع أن النقص المستمر منذ سنوات في لاعبي هجوم إنجلترا الكفاءه، لم يمكن من شغل هذين المكانين بطريقة مرضية. والآخرى أنه من الصعب استبدال لاعب بآخر، كما لا يدعى النقد.

#### الحكم

وكما كان الأمر في الماضي، فإزال النظام والسلطة يحملها في عالم الكرة فردان، هما: الحكم والاداري. وحتى الآن لم يحسم النقاش إلا سلا طفيفا. فئة من النقاد لاتعير «الحكم» اهتماما، لأنها لاتجد في وظيفة «الحكم» ما يبدل على الإحتلال الحضارى الذى تبحث عن مظهره. فئة أخرى تعتبر الحكم وظيفية ثانوية، إذ من الصعب أن توضح به طرق الاستغلال الرأسمالى.

وبالرغم، فالحكم يلعب دورا رئيسيا، وفيما يبدو في دورا وخيم العواطف. فالحكم يجسم السلطة المستبدة في اللاعب، لالسلطة الوظيفية. فهو يتخذ دائما قرارات نهائية. فلو احتسب الحكم كرة تبعد عن المرمى مترا، لو احتسبها اصابة، فستعتبر في جميع الاحوال اصابة. والاعتراض غير ممكن من ناحية المبدأ. قد تبدو لهذه القاعدة وجاهتها. فلماذا يمكن أن يكون مغزى كرة القدم، أن تعقد بعد هذه المباراة أوتلك جلسة مفاوضات حول المائدة الخضراء. ولكن هذه السلطة المظلمة للحكم محاطة بمجموعة من القواعد تحكم على اللاعب أن يصبح مجرد آلة صماء تستقبل الاحكام التى يصليها الحكم. فان اعتراض على قرار ما، فهو يعرض نفسه للانذار، «الورقة الصفراء» التى يلوح بها الحكم. وفي حالة التكرار، قد يلوح بالحكم «الورقة الحمراء»، ويخرج اللاعب من الملعب، ويتبع ذلك حرمانه من اللعب لفترة تتراوح بين أربعة وثمانية أسابيع وحرمانه من جزء من دخله. وإن تجاسر اللاعب، ورمى الحكم بغايته، فستكون التبعة طرد اللاعب فوراً من الملعب. هذه الخسائيس غريبة للغاية، إذ أن نفس اللاعب، لا بد وأن يهاجم خصمه في الملعب بعنف شديد أو يصيبه بجرح قبل أن يوجه اليه انذار الحكم.



لاعيهم أو إلى أيدي لاعبي الخصم. اللهم هو انتصار الفريق الذي يشرفون عليه، اللهم هو «شرف» النادي، و «شرف» كل مواطن في بلد هذا النادي.

#### الفضيحة

وإذا وقع الإداريون في المخطور واكتشفت الأعيهم، فإنهم يرحلون، لسنوات أم نهائياً، من تقلد أي منصب في نادي من النوادي. وبكلمات أخرى، أنهم يصبحون شهداء وهم على قيد الحياة، وعادة يتطلع إليهم الناس في الخفاء أو في العلن باعجاب، كرجال مضحين شجعان، وكل ما يحدث مرجعه سوء الحظ. على أنه من الطبيعي أن تستغل خبراتهم، ولذلك نجدهم كثيراً ما يلعبون دور الأعيان أو اللوات القدماء في نواديهم السابقة.

واعتقد أنه على المدى المتوسط وربما على المدى الطويل، أن فضيحة كرة القدم الأخيرة تساعد هذه الرياضة. فمن خلال هذه الفضيحة انضمت الجوانب الثابتة الضعيفة لكرة القدم في ألمانيا للفضيحة أجبرت الإداريين على إعادة التفكير في شكل اتحاد كرة القدم، الذي يعمل سمات قرون ماضية أكثر من مبات أزمنة قادمة. من خلال الفضيحة انضج للرأي العام أن اللاعبين كثيرهم

«عمال»، مضطرون لبيع قوتهم العاملة من أجل تأمين حياتهم. وكان للفضيحة الفضل في لفت الأنظار إلى هذه الرياضة، التي تستحق — نظراً لدورها — الاهتمام من الوجهة الاقتصادية والسياسية، والاجتماعية النفسية. فالفضيحة ربطت بين كرة القدم وبين الرأي العام، وبين كرة القدم والمجتمع وبين كرة القدم والعلوم الاجتماعية. بمعنى آخر أن الفضيحة وظيفة تطهيرية. لقد تحطم عالم الكرة السليم. واقترب الواقع الاجتماعي وواقع كرة القدم، بعد إبعاد الأوهام عنه. إن اكتشاف الفساد لم يزد فقط إلى رفع الغشاء الذهني عن هذه الرياضة، وإنما أيضاً إلى معرفة الواقع، الذي يعمل في طياته الفساد.

والى حد ما يعتبر الإداريون مسؤولون عن محاولة وضع كرة القدم خارج نطاق الواقع الاجتماعي. هذه المحاولة تمكس حين هذا المجتمع إلى اللامعقول، وإلى الأسطورة، وهما شيان مختلفان وإن اتفقا في الكثير.

إن التطلع إلى مباراة مثيرة وجذابة من مباريات كرة القدم، حلم يمكن الاستغناء عنه، إذا قسنا هذا التطلع بما يحتاج إليه هذا المجتمع من إصلاح. ولكن في نفس الوقت كرة القدم هي الفرصة الوحيدة للعديد من الناس للاتصال بالخيالات. ربما كانت مباريات كرة القدم من الكياليات التي لا بد منها للإنسان، كما يقول أوريجيه جاسيت

Elias Canetti, Die gespaltene Zukunft, München 1972, (٨ S. 87. الياس كاتني: المستقبل المنقسم.

١٠. إلى طرح حل مارس إلى التفاني في هذا الباب انظر مايل: Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirklichkeitspotential des Mythos, in: Manfred Fuhrmann (Hg.), „Terror und Spiel, Probleme der Mythenrezeption“, München 1971.

Gerd Brand: Gesellschaft und persönliche Geschichte, Die mythische Sinngabe sozialer Prozesse. Stuttgart 1972. لما في فرنسا هناك ميل واضح إلى النظر إلى «كشي» من أنه أسطورة. تارن رولات باتر.

Roland Barthes: Le Mythe aujourd'hui, in: „Esprit“ (4/1971).

Gerhard Vinnai: Fußballsport als Ideologie, Frankfurt 1970. (كرة القدم كأيديولوجية)

derselbe: (Hg.), Sport in der Klassengesellschaft, Frankfurt (الرياضة في المجتمع الطبقي). furt 1972.

١١. انظر السابق ذكره — ص ٢٠.

١) هذا المقال يمثل درامه مبدئية لكتاب سيصدر عام ١٩٧٤ بالناشر سورب بفرانكفورت. Suhrkamp Verlag. ويضمها من النظام الاجتماعي الاقتصادي. إلى تجربة كرة القدم في الغرب، ويضمها من النظام الاجتماعي الاقتصادي. ٢) النقد الأيديولوجي Ideologiekritik، وللقصوديه عامه هو نقد وتحليل الأفكار والتصورات والخصائص المسيطرة والخاصة في إطار نظام اقتصادي واجتماعي معين، والتي تخضع استمرار بقاء هذا النظام وتقوم بوظيفة ترميمية.

Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt 1970, (٢ S. 131/132. رولات باتر: وأميطر الحياة اليومية.

٤) الإشارة هنا خاصة إلى تجربة الحكم التاثير والأيديولوجية التي ارتكزت عليها بما أدت إليه من كوارث.

Peter Handke: Die Welt in Fußball, Frankfurt 1972, (٥ S. 138/136. هاندكه: والعالم في كرة القدم في كتاب: وأنا أسكن

أبرج المأجور: صفح ١٣٨ و ١٣٦.

Peter R. Hofstätter, Gruppendynamik, Kritik der Massenpsychologie, Hamburg 1957, S. 9. وفتسيكرولوجية الجماهير.

José Ortega Gasset, Der Zustand der Massen, Hamburg 1956. (٧ أوريجيه جاسيت: انضاعة الجماهير.

# فكرة الاسلام الانسانية ونظرتها الى الفئ

بقلم حسين أمين

درجة الجماعة الانسانية الى فكرة نبيلة شاملة يعتنقها الناس عن إيمان ورضا، وإن تكون تلك الفكرة هي الوحدة المشتركة بينهم والروح السامية فيهم، ففرض روح الاخوة في نفوس المسلمين وجعلها المظهر المميز للمسلمين، وقررها بالنص القرآني: (أما المؤمنون أخوة) كما قررها الرسول محمد بقوله: (المسلم أخو المسلم) وبذلك سادت الاخوة الانسانية من أجل إعلاء المثل الكريمة، وبذلك ذابت الروح القبلية وانمحت الاعتبارات الشخصية والطبقية، وصار المسلم ينظر الى زميله المسلم انه أخوه في العقيدة والحياة والمصير مهما كان لونه أو قوميته، وبهذه الروح العالمية تنجح الاسلام في تكوين الامة القائمة على وحدة الاخوة والتي تنهج سبيل السلام الخير.

ان الاسلام يدعو الى الحرية ويختبرها من أسس مكتسبات الانسانية، فهو كما قرنا لا يفرق بين الطبقات والعناصر والقبائل، فهو يقر ويدعو الى حق العبيد وإطلاقهم الى رحاب الحرية المطلقة، كما ان الاسلام كفكرة انسانية يقر الحرية الدينية للناس في اعتقادهم وأنه لا يكرههم على النحول فيه بوسيلة من وسائل الاكراه، وهذا يطابق النص القرآني: (لا اكراه في الدين) (فذكر، أما أنت مذكر، لست عليهم بمسيطر).

والحرب حالة بلا شك مؤلمة ودمرة للانسانية ولكنها في الاسلام ضرورة عندما تكون لاستعادة حق مغتصب واسترجاع كرامة مهورة، أو الدفاع عن تراب الامة وسياستها وفكرتها أو رد اعتداء يقع على الوطن، جاء في القرآن الكريم: (أذن للذين يقاتلون بأنهم ظلموا وإن الله على نصرهم لقدير، الذين أخرجوا من ديارهم بغير حق) وكذلك قوله: (وقاتلوا في سبيل الله الذين يقاتلونكم ولا تعتدوا إن الله لا يحب المعتدين).

هذا وإن السلام في مبادئ الاسلام اعنى من ان يكون مجرد رغبة يدعو الى تحقيقها في الحياة، أما حواصل في عقيدته وعصر من عناصر تربيته، وهدف يعنى الاحساس به في ضمير الفرد وفي واقع المجتمع وفي بناء الامة. ان الفكرة الاسلامية تعتبر الحياة وحدة انسانية غايتها التعارف والتعاون بين الجميع، لا صراخا بين الطبقات ولا حربا بين الشعوب ولا عداء بين الاجناس، وقد نص القرآن:

الاسلام دعوة متبذقة من واقع غلجات الانسانية، وفكرة تنتمي الى فصيلة الاديان العالمية التي لا تختص بقوة معينة أو منطقة جغرافية خاصة أو تأثير بقعة أو طبقة محددة، وقد دل القرآن الكريم على هذا بقوله: (وما ارسلناك الا رحمة للعالمين)، وكذلك قول النبي محمد: (بعثت الى الناس كافة) (١).

وواقع الاسلام يطابق هذه الفكرة، ذلك انه دين لم يقتصر على ابناء العربية وإن ظهر بين العرب وفي جزيرتهم، ولكنه شمل اقساما كبيرة من قارتي آسيا وأفريقيا وحي أوروبا، واحتضنته شعوب مختلفة وفئات متباينة. والسرفي هذا على ما نعتقد ان نظرة الاسلام الى البشرية نظرة شاملة وواسعة لا تختص بلون أو طبقة أو جنس، والشواهد في الاسلام على ذلك كثيرة منها:

ان الاله الذي دعا اليه الاسلام هو الاله كل البشر، لا اله العرب فقط، كما هو سائد في الديانة اليهودية، ثم ان تشريعاته لا تختص بفقعة معينة بل تشمل كل الناس في الامور الدينية كالصوم والصلاة والحج والزكاة، او الامور الشخصية كالتزواج والطلاق والبيع والارث وغيرها من القضايا الحياتية، هذا الى ان لغة القرآن موجهة الى الناس كافة، جاء في القرآن الكريم: (يا ايها الناس انا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا، ان اكرمكم عند الله اتقاكم) فهذه الآية تدل بوضوح ان نظرة الاسلام الى البشر مستمدة من مبدأ المساواة والعدل وعدم التفرق بين جنس وآخر، وقد اكد الحديث هذا الامر، قال النبي محمد: (ليس لعربي فضل على اعجمي الا بالتقوى) وكان من نتائج هذه المواقف ان المسلمين متساوون في الحقوق والواجبات وأنه لا تمييز بينهم في القضاء وغيره من الامور التي تنصل بتطبيق الحقوق والواجبات، فحينما يحدث نزاع بين شخصين، فان القاضي الاسلامي يحيلها الى ساحة القضاء ويقفان على قدم المساواة مهما اختلفت منزلتهما.

ان الاسلام لم يترف بتكوينات الدولة الجنسية ولا العنصرية ولا الطبقية، لقد وجد في ذلك تعديدا ينافي عالمته وشموله كفكرة سامية تسهّل الخير للانسانية، فسا عن جميع تلك الاعتبارات الجاهلية والفردية، ورفع

يا ايها الناس انا خلقناكم من ذكرواني وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا ان اكرمكم عند الله اتقاكم).

وقد حقق الاسلام فكرية حضارية، تقرير حق الانسان في الحياة والاعتراف بكرامته وحرية، فالانسان في نظر الاسلام مخلوق كريم وكائن ممتاز، ويهدف الاسلام الى تحقيق هذه الكرامة للانسان في واقع الحياة، للانسان بوصفه انسانا، بصرف النظر عن دينه وجنسه ولونه ووطنه، فمنحه حق الحياة الحرة الكريمة، ففرض لكل جاهل ان يتعلم، ولكل محتاج ان يعان، ولكل مريض ان يداوى، ولكل خائف أن يؤمن، وصان عرضه وماله ومسكنه، وحرم دمه أن يسفك، وحرية أن يجتدى عليها، واكد حرمة الدم البشري (ولا تقتلوا النفس التي حرم الله الا بالحق) وعظم من حرمة النفس البشرية واعتبر النفوس كلها وحدة، من اعتدى على احداها فكأنما اعتدى عليها جميعا، لانه اعتدى على حق الحياة، ومن عمل خيرا فكأنما عمل الخير للانسانية بأسرها، (انه من قتل نفسا بغيرنفس اوفساد في الارض فكأنما قتل الناس جميعا ومن احيها فكأنما احيى الناس جميعا).

ان الاسلام دين حضارى وواضح دليل على ذلك ما المنا اليه سابقا من انه قام على الزعة الانسانية التي لا تفرق بين الابان والاجناس والطبقات، فدين هذا اساسه الحضارى لا يمكن ان ينظر الى القنن الا نظرة حضارية.

والاسلام منذ بزوغه عني بالنن الجميل فوجه الاذهان الى فكرة الجمال والزينة وما يحققان للانسان من منافع مادية وروحية، جاء في القرآن الكريم: (والانعام خلقها لكم فيها دفا ومنافع ومنها تأكلون، ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون، وتحمل أثقالكم الى بلد لم تكونوا بالغيه الا بشق الانفس ان هذه في الحقيقة لفظة جذيرة بالاهتمام من الاسلام نحو الفن ولها مغزاها العظيم، فالناية بالفن خير وسيلة لتهديب اللوق. وإذا كنا نعي بتقنيث العقل حتى نندرك حب الحق، ونعني بهتديب الخلق حتى نصل الى حب الخير، فينبغي ان نعني كذلك بهتديب اللوق حتى نصل الى حب الجمال.

والاسلام كدين حضارى فتح الاذهان الى اهمية الفن في الحياة، ودعا دعوة صريحة الى التوصل بوسائل الزينة والجمال لأهنا من مستلزمات الحياة الحضارية (يا بني آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد) كما سعى الاسلام الى تربية اللوق الفني عند الناس، ودعاهم الى رؤية مظاهر الجمال وما انتجته يد الانسان الفنان المبدع، وكان الخلفاء والامراء الموسورون المسلمون في مختلف عصور التاريخ

الاسلامي يتسابقون الى انشاء المساجد والمدارس ودور العلم والقصور بهنئتها المدهشة وزخارفها المقتنة واشكالها الجميلة، كما ظهرت اعمال رائعة من تحف معدنية وفن تحت بلبع وحفر على الخشب ونسج لايضاهيه نسج من قماش وصناعة راقية للخزف ونسج لايضاهيه نسج من قماش وسجاد وبسطة، وقد بلغ الفنان المسلم درجة الابداع، وتاحف العالم شرقا وغربا زاهرة بروائع الاعمال وهي بلاشك تعبر عن جودة العمل الفني التابعة من فكر حضارى اصيل مستمد من عقيدة المجتمع وروحية الحضارية.

اما التصوير في شئ اشكاله فان القرآن الكريم لم يتعرض اليه، والقاعدة العامة ان ما سكته القرآن جاز عمله، اذ لم يكن منه ضرر للمجتمع الانساني، والواقع ان الاسلام انما حارب الوثنية وما يتصل بها من صور وتماثيل لم يكن الفرص منها العداء للقنن ولكن القضاء على الوثنية التي هي دين متخلف وغير حضارى. وشواهد التاريخ تشير الى ان النبي محمد والخلفاء من بعده تعاملوا بالدرهم الفارسية والذنانير البيزنطية وكانت تلك التقود تزدان بصور الملوك والباطرة، ولوكان هناك شيء من التحريم ماأقر النبي محمد ولا خلفاؤه من بعده تلك التقود واستعملها.

وعني المسلمون بالفناء، وخير ما يقرأ به القرآن هو التريل (ورتل القرآن تريلا) والتريل لغة التأتل والانسيام، وقد بدأ الفناء في المصور الاسلامية الاولى في اراض الحجاز وانطلق من اقواء اعلام المغنين والمغنيات امثال طويس وابن مسجح وعزة الميلا وجميلة حتى بلغ اصداؤه قصر الخلافة في دمشق ولقيت المسيقي في الدولة الاموية التشجيع والترحب غيرمقتصرة على مجالس الخلفاء بل عمت منازل الاشرف والنبلاء وغيرهم من الاعيان.

ان ما اشيع على الالسن من نظرة غير واقعية للاسلام ازاء الفن يمكن ان يكون مصبرها احد امرين: -

أ - الجهل بتاريخ الاسلام

ب - الدعاة المفرضين طييم عدد من مستشرقى القرن ١٩ المتصيين، فقد اشاع هؤلاء هذه الفكرة بين الناس لاغراض معلومة.

وخاتما فاني أرى ان الدين الاسلامي دين حضارى يقوم على اساس الرحمة الانسانية ورفع مكانتها والحفاظ على نوعية الناصر البشري، وان يتنعت هذا الكائن بكل ما في هذا الكون من خيرات وان يتنعت بالجمال الذى منبهه الفن الجميل ومصدره يد الانسان المبدعة.





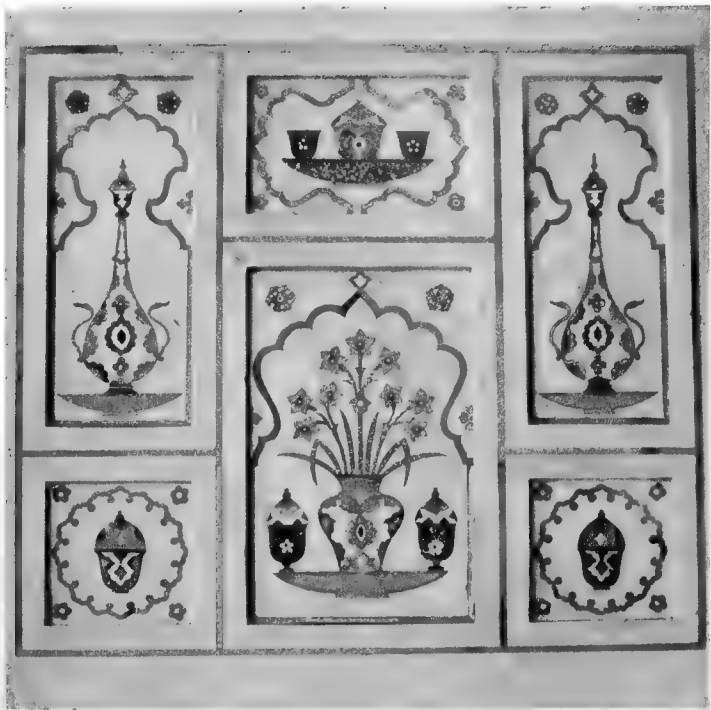
دہلی، جہاں جامع القلاوۃ تصویر وانکو شیفٹس



الجزء من عمود عليه نقوش مرمرية من سدة يورج



➤ تصوير - ميكرى أصدمة فائدة منزل السلطنة التركية



اجراء، واجهة معظمة بأشجار الزينة في مقبرة اعتقاد الدولة



# المغرب

## بقلم مانويل توماس

MANUEL THOMAS (MAROKKO)  
DER SAUMPFAD

Den einzigen Saumpfad  
schwemmte ein einziger Regen hinweg, Hassan.  
Sei froh:  
Niemand findet die Zelte des Stammes,  
der seine Toten verschleiern  
mit Teppichen.

Die Stürme der Wüste trieben  
in den Atlas die Minarette  
als Pfeile, Hassan, sei froh:  
Du kannst Leitern anstellen  
an Allahs Saumpfad.

### GESPRÄCH DER HÄNDLER

1  
Bei Allahs Ankunft  
verkaufe ich die Sure  
von der Regenzeit,  
wie du verkaufst Wolle  
meiner Schafe und Kinder.

Bei Allahs Ankunft  
verkaufe ich alles an trockenen Früchten,  
damit der Prophet  
umlege dem Herrn eine Kette  
aus blutig gefärbtem Wollstrang  
mit Nüssen und Nüssen.

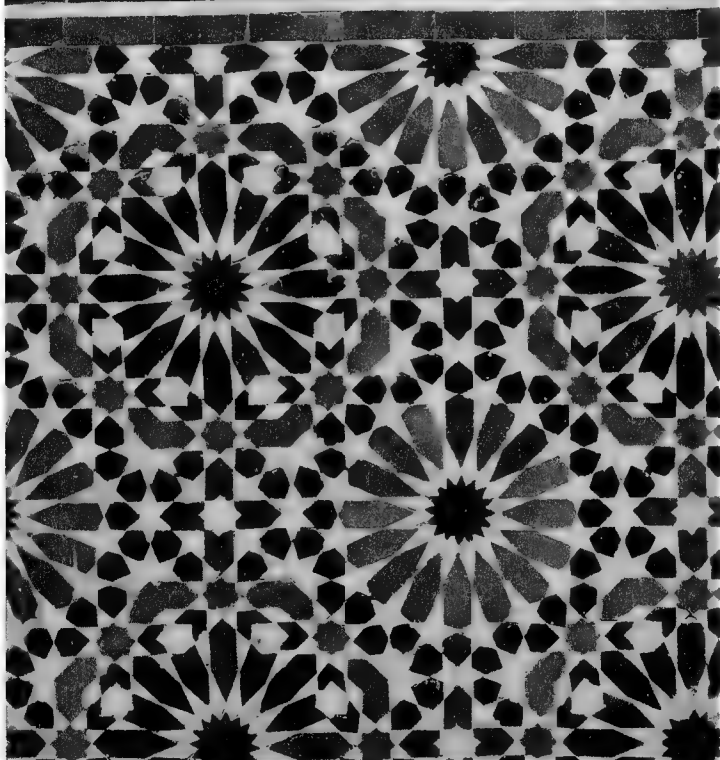
2  
Aus den seidenen Fäden der Mutter,  
der toten,  
hat seine Tochter  
der Fremden den Gürtel gestickt.  
Auf den Bauch der Fremden,  
dort, wo sie, wie ein verbotenes Bild,  
an den Seiten die Arme stützt  
mit den gelben Händen,  
auf diesen Bauch muss man  
den Gürtel stecken,  
nur mit einer Nadel.

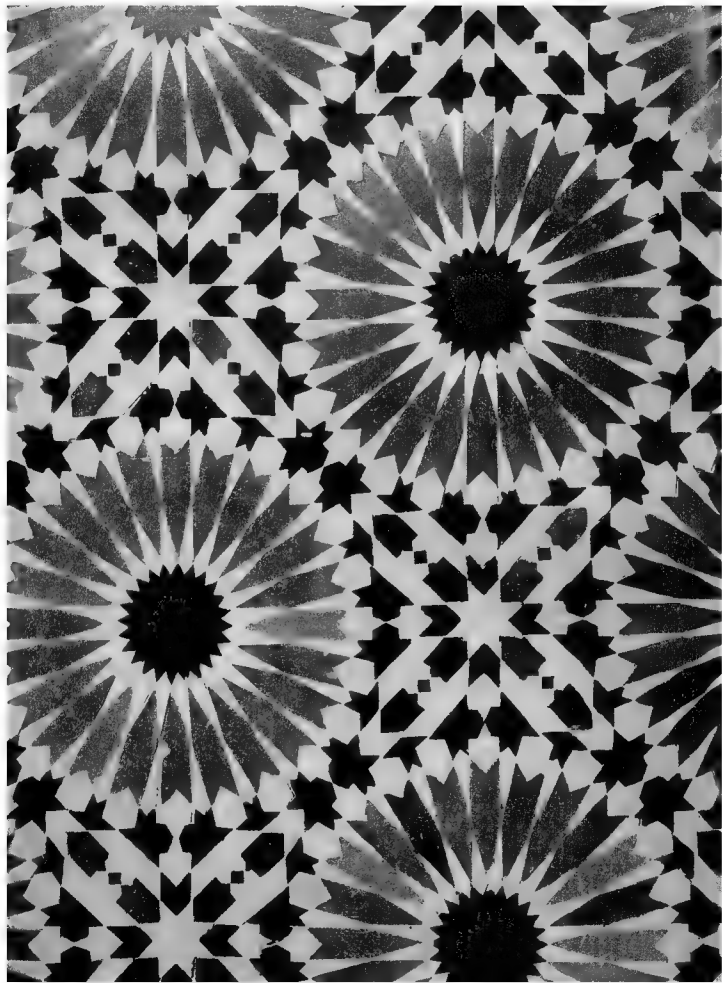
### DAS ENDE DER ALTSTADT VON FES

Wo die Steine,  
angeatmet, angeatmet,  
ihre Sprache verloren,  
wo das Haus,  
geschunden, zerdrückt,  
seine Decke abwarf:  
In einer Mulde,  
vergessen von  
Wasser und Blat,  
in einer weissen Mulde,  
entdeckt und verscharrt  
von rostigen Hufen,  
werden wir wohnen,  
bauen ein Dach  
aus den Händen von Toten  
und pflanzen Blumen  
auf Zungen von Kindern.

\* أرضة لأولياء الطريقة السعيدية ، مراکش ، سبلييك وموزائيك (خزليات وصيغاء) لما طالع الإرابيسك وبعادها لفرع عظمي من اللاط الرحا.

\*\* رواق السعدين في جامع القرويين . سبلييك وموزائيك (خزف وصيغاء) . القرون السادس عشر







أوسكر كوكشكه، استنبول، ١٩١٨

### لوحات أوسكار كوكشكه الشرقية Oskar Kokoschka's Bilder aus dem Orient

رسم دان «التصيرية» الألفية الكبير كوكشكا لوحه الشرقية بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٣٠ زار الفنان شمال إفريقيا عام ١٩٢٨، ثم مصر وأسيا الصغرى وطلعت عام ١٩٣٠. ووصل إلى استنبول عام ١٩٢٩ ثم عام ١٩٦٨

بلغ كوكشكه نهاية مراحل تطوره الفني مبكراً، ومنطلق التصوير لم يتغير منذ عام ١٩٢٨. واتبه في السنين التالية إلى إظهار الموضوع للصور عن طريق الألوان الزاهية، ظلال، يتحدث مباشرة إلى العمى الباطنة، وموضوعاته عبارة عن مشاهد نابعة من الحياة المعاصرة. ومن الواضح من لوح كوكشكه الاطباع العميق الذي تركته و نفسه مناظر الشرق



لوسر کوکشنه، اهرام الجیزه، ۱۹۳۹



اوسگر کو کشک، عربتل، ۱۹۳۸



اوسکر کوکشکه، مربوط، سینی احمد تپجانی، ۱۹۳۸

eigener Vorfahre

ich war mem

tot

Hyäne befrachtet mit Amuletten

er ist ein Wirbelsturm

der die Sahara richtet über deine Zornesausbrüche

oder wir sind hier gegenwärtig

für einen seltsamen Streit

tot

Kadaver auf der Suche nach anderen

von woher habe ich dich ererbt

schlaß

kraftlos

die Welt

ist sie fest

tot

ich habe ein Komplott geschmiedet gegen mein Gedächtnis

kann sein dass ich es leer finde

rostig

in den Taschen eines Landstreichers

ich werde mich losreißen von seinem Papp

ich werde diesem einzelnen Kinde folgen

das niemals eintritt

den Tod verfertigt mit

trocknen Eidechsen

eines Tages werde ich das Auge misshandeln das das Meer verbirgt

ausgenommen den sprudelnden Mischtrank

er wird mir den Prozess machen mit Winkelzügen

ich tauche kurz auf die

Stirn den Blasen zugekehrt

Bild formend in der Redensart der Pulsader wo

das Wasser ganz und gar rollt

ich schuppe mein Fieber weg

und blank der Morde

erkläre ich mich durch Sextanten und Kinnbaken

ich setze mich ausserhalb

meiner Haut

um mich zu betrachten

erlaubt dass ich mich in die Fremde schicke

mich aufrichte

zerbrochen

man nenn die Ziffern

die ich im Eis vermehre

quälte mich

wasserdicht

die Kopfseite bat mir der Gärtner gebeiligt

ich stelle andernorts die

weite Lichtung auf

andernorts schlag ich mich mit Schläfrigkeit herum

lege mich nackt auf ein Fensterglas

und ein Maul aus Holz erhängt mich

hier ende ich

ein König bleibt aufrecht

erhaben

ich feger die Tische

und spucke auf die Apokalypse aus Angst zu ersticken

Kröte weniger blind

ich durchschreite mein Herz

das Leid

ist wie ein Blutgeschwür



ich werde keinen Vogel beschreiben der zusammenbricht  
Feuer fängt  
bin ich jemals weiter gereist als an den versprochenen Ort und  
die Hände draussen vor ihren Körpern lebendig  
keim Fleisch das weiss keineswegs  
eine Mitte zu verdecken  
die ich umschiffe  
ich werde mich befreien  
vom Zehntel den mein Schmerz unterschleibt  
ein unheilvoller Tag vergeht schneller als  
sein Lärm  
und mein Schatten ist immer wie ein Ölflack  
meine Toten  
ich habe sie gesehen  
gelebt sogar  
lasst sie die Steine aufs neue erfinden  
schütteln  
die Erde  
wenn sie teilhaben sagt nicht was die Alten sagen  
sie  
schwingen sich nicht wieder in ihre Gegenwart  
sie kommen nicht nieder mit Phantomen  
da sie nun einmal  
hin- und hergehen  
die Nacht zusammendrebend  
zu verreißen die Taus eines Schiffes  
das bereit ist mein Leben zu verdoppeln  
tot  
eigensinnige Hyäne  
es bist du der mich herausfordert  
berbeißt  
der aufhört meine leichtfertigen Zweifel auszugraben  
muss ich dich denn  
bekämpfen  
dich totschlagen  
dein Behagen widert mich an  
tot  
Hyäne wohlbekannt den  
Mundarten aus denen ich komme  
ich verstehe zu meinem  
dem Profil schärfer zu fassen  
tot  
schwarze Hyäne  
aber wie dich wegstossen  
ich kann dich nicht einmal  
in die Heimat zurückbringen  
ich ohne Land  
ohne Dach  
tot  
stinkende Hyäne  
ich erbreche dich  
ganz  
ich werde dich ausliefern verdorben an deine Ungewissheiten  
du warst ganz Kohlenglut  
und der Sand zerstob wie eine Handvoll Salz  
er hat mich erwarten müssen  
bei deinen Zornesausbrüchen  
tot war ich unschuldig  
die Luft wollte mich

# الايقاع الموسيقى وقرض الشعر

## بقلم هارالد فوكه

## نموذج عربى

وفيا يلى اغنية تنشد لحمل الابل على الاسراع فى خطاها  
نحو الامام:

يا حلومسرى القمرى على النظا يا عياده  
على خطاها الحمرى التى تكسب شداده

ya-a hē-lu mās-ral-gām-rā  
‘a-a-lān-ni-gā ya-‘yā - dāh  
‘a - a - lā hā - fāt al - hā’ - ām - rā  
a - al - lī tī - kōb fā - dā - dāh

(ما احل الاسراء فى ضوء القمر)

(على ظهور الابل يا جملى عياد)

(على ابل بنية اصيلية)

(التي بخطاها تدفع بالسرع الى الامام)

يقابل الايقاع الموسيقى وزن «الرجز»، ونهاية الشطر الثاني للبيت الاول «يا عياده» التى يكتبها زامل بانها نداء الى جمل اسمه «عياده» تذكرنا بوقع كلماتها بالنداء «يا يداه» فى اسطورة يد مضر المجروحة. وعند الغناء يزداد التشديد على آخر حرف حلة للشطر ليصبح لفظه مطولا الى ان ينقطع الصوت فجأة ويخفى، وهكذا تنشأ قافية معررة بصورة فريدة تقبل بالنسبة للحداء وكنها خاصة بالخطي تلأم الى حد بعيد وبصورة متميزة طريقة سير الابل. وغالبا ما سمعت فى اليمن اغان ذات نفس الاصول الايقاعية.

ادرج فيها يلى انشودة وصفها زامل بانها «لحن قديم من نجه»، اما الشاعر الذى نظم ابياتها فقير معروف غير انها لا تزال منتشرة بين حداء الابل فى اواسط الجزيرة العربية وتنفى عند الخبب ولا تستهدف الاسراع بسير الابل حيثما الى الامام بل حملها على المحافظة على خبيبا على وتيرة واحدة متجانسة وعدم الانطلاق بهور.

وردون هيت واخطاه الدليله

والموارد غير هيت امقضبات

واهى الرّف منسجج ابدلده

ما ضواه الليل دون امغرزات

كان قديما العرب يسودهم الاعتقاد بان اغانيهم الشعرية تطورت طلائعها عن «الحداء»، تلك الاغاني القصيرة الموجزة التى تنشد لتسيير الابل. وتحاول احدى الاساطير، التى نقلت باشكال مختلفة، ايفساح اغاني الحداء هذه مستندة الى ما روى عن بطل قبيله مضر بن نزار بانه (او احد عبيده) جرحت يده فبدأ يصرخ «يا يداه! يا يداه!»، واثّر سماعها هذا الصراخ فجمعت ابله لتلششته وبدأت بالسير حيثما الى الامام، وهكذا نشأ عن هذا النظم البسيط بلحنه البدائي وزن «الرجز»<sup>(١)</sup>. وطبعلا لا يعتبر العلم الان مثل هذه الروايات حقائق يستند اليها<sup>(٢)</sup>، غير انها على كل حال تحملنا على الاستنتاج بان العرب، منذ عصرهم الكلاسيكي، اعتبروا الاغاني التى تساق بها الابل قديمة جدا.

وحسب الان ينشد البدو مربو الابل والفلاحين فى واحات شبه الجزيرة العربية عندما يرغبون فى الحث بالسير الوليد للجمالهم. وفى مرتفعات اليمن تساق الابل بمباريات تقال ممسا<sup>(٣)</sup>، وادين بالشكر العميق لاحد كبار المتبحرين بشؤون الموسيقى العربية الشعبية السيد عبد الله على زامل الذى اتخفى بنصوص والحان ثلاث من اغاني الحداء الخاصة بمنطقة نجد. ان زامل الذى يعود اصله الى «القيص» وسكن الرياض حاليا، كان قد حاصر فى صباه الحملات الحربية للملك الراحل عبد العزيز ابن سعود. وقد كتب لى نصوص الاغاني الثلاثة وتلاها امامى ثم انشد<sup>(٤)</sup>، فأتاحت لى الفرصة للتوصل الى التاييد المنشود للملاحظات الكونت كارلو لاندريك<sup>(٥)</sup>، بان العرب القاطنين فى شبه الجزيرة العربية لا يذكرون وزن شعر اغانيهم الا عندما ينشدوه. فمقدت ثلاثة نصوص الاغاني يضمن حروف العلة فى نهايات بعض الكلمات مما يختبر من مقتضيات ضرورة الوزن الموسيقى والقافية فى حين انها من الناحية اللغوية ملحقات تؤثر على المعزى<sup>(٦)</sup>. وعند كتابتى للنصوص بالحروف اللاتينية راعيت اللفظ كما هو فى النماء وضعت الاشارات (الخطوط المائلة) على المقاطع المتيرة.

ha - a - rā - yī - re min ḡa - rā - yib ḡē i - ben  
 ḡa - nī  
 e min aṭ - te - mī - lé di - yār aṣ - ḡo - gi yim - sin -  
 neh  
 win rāw - wa - ḡan bāl - we - sā - yif ḡō - lī rīz -  
 lā - nī

يا ايها الراكب في الصحراء الشاسعة، تقطعها ممتطيًا ابل  
 من سلالة ابل ابن ثاني. من موقع الماء تعصل مساء ديار  
 الشوق عندما تبث مندفة كصليح الغزلان).

ان «ديار الشوق» هي المكان الذي يقضه الحبيب، وكلمة  
 وجيش» تعني بالهجة العامية لسكان نجد، نقلًا عن  
 زامل، جبال الركوب<sup>(١١)</sup>، وجيش ابن ثاني نوع اصيل  
 من جبال عمان<sup>(١٢)</sup>، لقد ورد هذان البيتان في دراسات  
 الشيخ عبد الله ابن خيس حول الاشارات الشعبية في شبه  
 الجزيرة العربية غير أنها وردت هناك باعتبارها النصف  
 الاول لانشودة قوامها اربعة ابيات<sup>(١٣)</sup>.

في هذه الانشودة الخاصة بابلى تعدو، يطغى الايقاع  
 الموسيقى للحن على النص. ويشدد فيها دائماً على المقاطع  
 التي تعتبر طويلة بالنسبة لاوزان الشعر العربي وقلاً يشدد  
 على تلك المقاطع التي تبرز الحركة الصوتية للنص عند  
 القائه، انه ايقاع متميز يسترعي الانتباه، بالامكان شموله  
 بوزن «الحجث» الذي يقع مع «السريع» و«الخفيف»  
 ضمن زمرة الاوزان السريعة للشعر العربي<sup>(١٤)</sup>، ولا يعتبر  
 هذا غريباً بالنسبة لانشودة خاصة بالعدو.

وقد حاول كوتبولد فايل Gothold Weil في كتابه «اسس  
 ونظام الاشعار العربية القديمة» القاء ضوء على الحيرة  
 في التكهات الخاصة بمهاية فن المقرئ العربي<sup>(١٥)</sup>،  
 اذ توفق في تفسيراته لتعاليم الشاعر العربي الكبير خليل،  
 غير ان دراساته «فايل» هذه تستند مع الاسف الى  
 تحليلات نظرية صرفة للعناصر الايقاعية لقله. وينبغي  
 ان لا ننسى ما سبق ذكره حول ما توصل اليه الكونت  
 لاندريك بان المثنين في الجزيرة العربية، حتى في يوسنا  
 هذا، لا يستجيبون اوزان شعرهم بصورة صحيحة دائماً  
 الا عند القاء قصائدهم غناء، اذ ان هذه الحقيقة تؤدي  
 الى تفهم اكثر للمراحل القديمة للشعر العربي<sup>(١٦)</sup>، وحتى  
 بالنسبة لقراءة العرب، فقد كان الشعر والغناء متعم  
 احدهما للآخر.

ويظهر بان الموسيقى العربية قبل الاسلام وفي صدر الاسلام  
 — كما هي الحال بالنسبة للموسيقى الاغريقية القديمة —  
 يصعب علينا اعادة ضبط انغامها والحالها، وقد بقيت  
 بعض التقاليد محفظاً بها في الاغاني الشعبية لشبه الجزيرة

wā - ri - dū - hin hī - ti wāh - ṭa - hā de - ḡ - le  
 wāl - me - wā - rid fē - ri hīt im - ḡāḡ - za - bā - ti  
 wā ha - nī - yet tār - fi mān - su - ṭāl - ḡe - dī - le  
 ū mā ḡa - wāh al - lēn im - rār - ri - ḡā - ti

(ارادوا سقي (التوق) في مورد هيت غير ان)  
 (الدليل ظل الطريق.)

(والآبار الاخرى باستثناء هيت مختلة (من قبل العدو)  
 (آه من نشوة هذا الجلال بجذائله المتدلية)  
 (لم يتركه الليل قبل وصوله امغرات)

ان الالاماء «هيت» وامغرات» تؤدي بنا الى ضواحي  
 مدينة الرياض<sup>(١٧)</sup>، كان المفروض ان تورد الابل من بئر  
 هيت غير ان الدليل اخطأ الطريق وكانت الآبار الاخرى  
 في ضواحي الرياض قد احتلها العدو وهتا تعقب القفزة  
 الفكرية التي تعتبر نموذجية بالنسبة للشعر العربي: ما اجمل  
 هذه الفتاة! وما نستطيع استنتاجه فقط هو انتماء المنشد  
 الى كتيبة هجانة تبني — منطقة من الصحراء — محاصرة  
 واحة الرياض، في حين لا يشار بوضوح الى ما يحدث  
 لقناة ليلا. ان الشعر العربي لا يصف موضوعه كما هو  
 عليه بطبيعته اى بالطريقة التي تتبعها الملحم اللاتينية،  
 بل يقتصر على بعض الخطوط العرضية التي تكفي لتوقظ  
 في تخيلة السامع العربي صورة كاملة<sup>(١٨)</sup>. ويعتقد ان الحن  
 قديم جداً غير ان كلمات الاغنية نظمت خلال المشرقات  
 الاولى لهذا القرن حسب ما اخبرني به زامل<sup>(١٩)</sup>.

والايقاع يترك هدفه المقصود في التوتر العاطفي، اذ تتعاقب  
 بانتظام المقاطع الغنائية المنيرة والمطولة والمقاطع القصيرة  
 غير المنيرة. ان هذه الانشودة لا تقع ضمن التنسيق المتبع  
 عادة في نظم الشعر العربي. وتجدر الاشارة الى حروف  
 العطف (و) الذي جاء حشواً في بداية الشطر الاخير عندما  
 انشد زامل القصيدة مستعملاً حروف العطف هذا معلماً  
 موسيقياً. ولكن يؤثر الحادي بفنائه على الابل التي تعدو  
 خبياء، عليه اولاً ان ينسق غناؤه مع وقع خطاهما، والافضل  
 في هذه الحالة البدء بمقطع منبر ان المطلع الموسيقي  
 للشطر الاخير يؤدي الى الحس ان زامل اعتبر ايقاع  
 هذه الانشودة حراً بان يكون نوعاً من نظم التصاعدي  
 للشعر<sup>(٢٠)</sup>. وفيما يلي انشودة لابل تعدو:

يا راكب الي بعيد الخد يطونه

حرار من ضراب جيش ابن ثاني  
 من اشملة ديار الشوق يمسسه  
 ان وحن بالوصايف جول غزلاني

ya - a rā - ki - bil - ḡ - dāl - ḡa - di yaṭ -  
 win - neh

العربية، غير ان الاغاني الشعبية للبدو وفلاحي الواحات في بلاد العرب مهددة اليوم بالزوال لان دور الاذاعة أصبحت تبت الموسيقى العربية الحديثة موصلة اياها حتى الى الواحات النائية، لذا فمن المستحسن جداً أن يقوم بعض العرب السعوديين من خبراء وعارفي الموسيقى والاشعار الشعبية في بلادهم، بالتعاون مع العلماء الغربيين، بمحاولة لجمع الاغاني القديمة (١٧). وقد قام كل من الشيخ عبد الله خيس وصديقي عبد الله على زامل بأعمال اولية قيمة في هذا الصدد (١٨).

هل تدعي اغاني المهجاة في نجد حتى الآن باغاني الحداة كما كان يطلق عليها في العصور العربية القديمة؟ ان الشيخ عبد الله خيس ينسب اغاني القرمان فقط بالحداة، وفي كتابه حول الاشعار العربية الشعبية يطلق على اغاني راكبي الجبال «هجيني» كنية الى كلمة تستعمل في نجد لراكبي الجبال (١٩). غير ان زامل يرد على ذلك بشدة (٢٠) مبيناً ان اغاني الحداة موجودة حتى اليوم في نجد غير انها لا تنشد الا في مناسبات معينة: كسفر قافلة ابل محملة احمالاً ثقيلة او عند رحيل عشيرة من البدو من موقع الى آخر بحثاً عن مراعى جديدة او عند عودة الجبال من المرعى الى موارد المياه. ومن جهة اخرى فان زامل يطلق ايضاً على اغاني المهجان التي ينشداه اثناء العدو السريع او حملات الغزو «هجيني». فهل هناك فروق ملموسة بين كلا هذين النوعين ام ان «هجيني» هي الكلمة الشائعة اليوم بين البدو في نجد لتلك الاغاني التي كان قداماء العرب يطلقون عليها «الحداة»؟ هذا ما لا استطع الفصل فيه وعلى كل حال فان وقع اغاني

«المجيني» على الجبال هو نفس وقع اغاني «الحداة» في العصور العربية القديمة وهذا ما اتفق عليه الشيخ عبد الله خيس وزامل.

وقد وصف خيس هذا التأثير بكل جلاء: «ان هذا الغناء يلهب الجبال فيسودها نوع من نشوة غريبة، ولولم اصادف ذلك بنفسى لكثرة ركوبي الجبال لما صدقته. والامر كما يلي: الركوب ليلا يتعب الراكبين فيبدأ النصف الاعلى لاجسامهم بالتأرجح على ظهور الحيوانات وتتبعر مجموعة الراكبين وتزداد المسافة بينهم، وهنا يرفع احدهم صوته ويبدأ بالغناء ثم يعقبه ثان وثالث وهنا نرى كيف ان الجبال المنتشرة هنا وهناك تبدأ بالتجمع سائرة نحو الغناء متجهة باعنائها اليه شاء ذلك الراكب ام هي حتى يتملك الراكب شعور بأنه محمول على ظهر سفينة يدفع بها التسيح الى الامام» (٢١).

والاناشيد اما تغنى او تعرف على الناي. ويتحسّن البدو في بلاد العرب وجهلهم الحان الناي الحزينة كما كان يتحسّن الاغريق في غدهم. ويصعب علينا - بأذانتنا التي فقدت الشعور المرفه - تفهم هذا التأثير الساحر للموسيقى. ويعرف البدو في نجد على الناي لتتجمع ابلهم المنتشرة في المرعى. وقد جمع زامل تسجيلات لالحان الناي هذه وذكرني في الرياض ولا توجد آلة موسيقية لها هذا التأثير الروحي على الانسان والحيوان كالناي؛ مستطرفاً بأنها تبدو اكثر الاشياء طبيعية في العالم. وهكذا يعود الانسان في واحات البلاد الشرقية مرة اخرى الى مناطق الراحة القديمة في بلاد الاغريق.

(١) المسعودي، مروج الذهب ٩٢/٧، تلج العروس. هذه الاسطورة لاتزال معروفة في نجد الى يومنا هذا.

(٢) فان - مل سبيل المال : Graf Carlo Landberg, Etudes sur : les dialectes de l'Arabie Méridionale II, 3. Leiden 1913, (دراسات حول اللهجات الداربية في الجنوب العربي) حيث 1677, S. قال : لا اعتقد سلفاً بأن الجبل كان يطلق الامل لوجي الشعر العربي.

(٣) فان في هذا الصدد التقرير الذي رصته عن رجلي عبر اليمن : «البيت والنجم. رحلة عبر اليمن» Das Schwert und die Sterne. Stuttgart 1965, 153, Ein Ritt durch den Jemen».

(٤) تمكنت من تثبيت النصوص التي تلاموا وانشدها زامل في شريط تسجيل. Arabica III. Leiden 1895, 17-19; Etudes sur les dialectes de l'Arabie Méridionale I. Leiden 1901 (دراسات حول اللهجات الداربية في الجنوب العربي) وكذلك دراساته الالسة حول الجبال اقل Dialectes de l'Arabie Méridionale II, 3, 1676-77.

(٦) ثوردي يسا على امثلة على التباين في التحريك عند الالتقاء والغناء بالنسبة لافان الحداة الثلاثة في بعض مقاطعها:

الاغنية الاولى: الالتقاء: تكتبي: شداة، الفناء: تكتبي: إشدااد. الاغنية الثانية: الالتقاء: هيت، واخلة، فتير، ترش، ما غشوا، اتيلا: الفناء: هيت، واخلة، فتير، ترش، أما غشوا، يله. ولاغنية الثالثة: الالتقاء: غدا، اين، مين، اتيلا، شوق، ان، روتش، هجن؟

الفناء: غش، آيين، امين اتيلا، شوق، ون، رديش، جيل.

(٧) هيت: يثر في جبل تقيق تقع على بعد حوالي ٣٥ كيلومتر جنوب شرق الرياض. وتشير اليها خارطة المسح الجيولوجي الاميركي قياس ١ : ٥٠٠٠٠٠.

١ : ٥٠٠٠٠٠ في الربيع ١ - ٢٠٧ تحت ٢٤٧ طول، ٢٠٢٥. عرض شالي تحت اسم «دحل هيت». وافرزات، او وافرزات: تلول حيو حوالي ١٠ كيلومترات شمال شرق الرياض وتشرق على الطريق



# طلائع الكتب

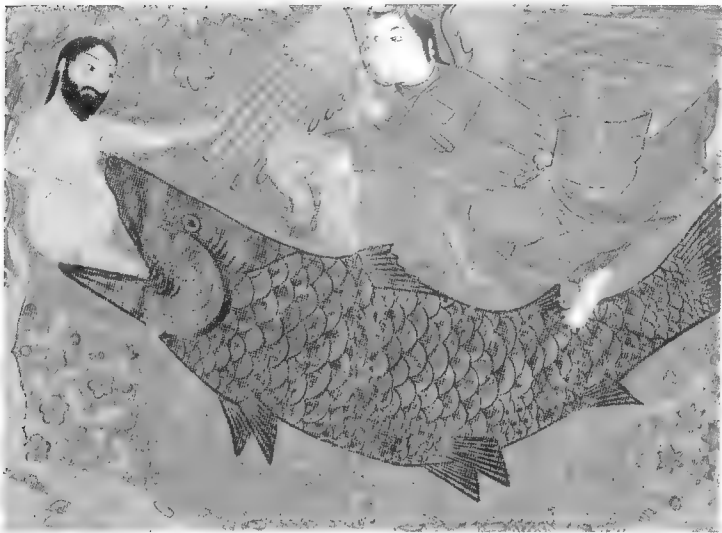
*Jahya Haqqi, The Saint's Lamp and Other Stories, Translated from the Arabic and introduced by M. M. Badawi (Arabic Translation Series of the Journal of Arabic Literature, Volume 2).*

يقول يحيى حقي: «كنت دائماً أشعر أن في داخلي شيئاً صلياً لايلوب بسهولة في تيار حضارة الغرب، وقد وضحت ذلك مرة في مقال قارنت فيه بين الاثر الذي تركه روما في القادمين اليها من الجنوب، فأهل الشمال ينهبون بشمسها وحضارة عصر النهضة، أما أنا فقد وصلتها وعندي قدر أكبر من اللازم من الشمس وعندي حضارة ان لم تنق، فهي تماثل حضارتها، وعندي دين هو نظام متكامل فيه الغناء». «وبعد أن عدت من أوروبا شعرت بجميع الاحاسيس التي عبرت عنها في «قنديل أم هاشم»، أن يظلم شخص بيز هذا الشعب هزا عنيفا، ويقول له: احس، تحرك فلفقد تحرك الجهاد... . انها قصة غريبة جدا كتبنيها في حجرة صغيرة كنت أستأجرها في حي عابدين حيث عشت لولة عاطفية مثيرة عبرت عنها في أناشيد «يبي وبينك» التي ألحقتها بالكتاب... .

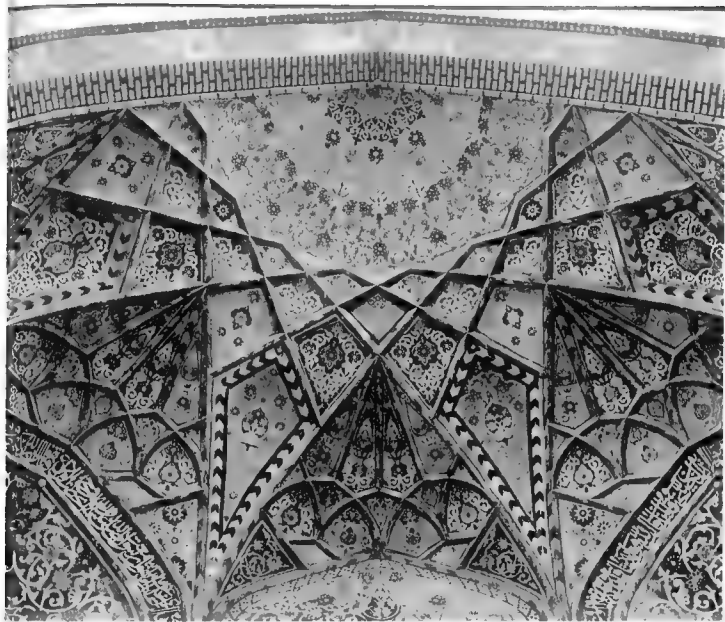
واسم اسماعيل بطل القصة اخذته عن اسم صديق لي يدعى اسماعيل كامل كان آخر منصب له سفيرنا في الهند، وكان يمثل في نظري محاولة المواجهة بين الشرق والغرب... . «وأنا ادرى الناس بعبوب هذه القصة، واهمها خلوها من الحوادث... . فأناصبق الصدر بالسروتايع الحوادث، واحب أن أصل بسرعة الى المغزى والدلالة... . وقد شعرت أن لقنديل أم هاشم تأثيرا كبيرا على مختلف المستويات الثقافية، وكل ماكان يهني فيها أن أممور الصدام بين الشرق والغرب، وبين المادة والروح، بين الثورة على خول الشعب والرغبة المتأججة في تحريره... . كثيرون حدثوني عنها واعترفوا بعنق تأثيرها في نفوسهم، منهم اديب يمني قال لي لقد احسست أنك تصفني حين اعود من القاهرة الى اليمن. ومرة سألت بالغ كتب قديمة عنها فقال: أما عارفها مش القصة اللي يتحكى عن الواد اللي سافر أوروبا وكان ياكل فنيك وابوه ياكل طعمية في مصر!.. (من حديث ليحي حقي مع فؤاد دواره. في: «عشرة أدباء يتحدثون». كتاب الهلال. العدد ١٧٢. يولييه ١٩٦٥ - ص ١٠٠-١٢٤).

يروى يحيى حقي في الاقتباسات السابقة «سيرة» قصته «قنديل أم هاشم»، فهو يعرض لنشأتها ويعرض لحياتها بين القراء. وكلماته تكني أيضا لشرح اسباب الحفاقة التي لقيتها القصة في الغرب. نشرت القصة لأول مرة عام ١٩٤٣ (سلسلة أفرا ١٨ - دار المعارف بمصر)، وقد كتبت قبل ذلك بفترة، ومن الواضح انها تصور مرحلة من الصدام بين الشرق والغرب في مصر، سابقة على الحرب العالمية الثانية، وتمتد اصداؤها الى نهاية القرن الماضي والعقد الاول من هذا القرن. والترجمة الانجليزية التي تقدمها هنا نضم قصة «أم هاشم» والقصص الآخر الملحق بالكتاب، وكما نرى فهي أول ترجمة اوروبية «لأم هاشم» لانكتفى من الاصل بمعانيه المباشرة، وإنما تطمح الى نقل طابعه الانساني في الاسلوب والفكر وصيغه الحسية واختصاراته الابداعية، وتوفى الى ذلك ابعاد التوفيق. فالترجم مصطفى بدوى يتأثر لغة الاصل، ويحفظ له طابعه الفني الخاص.

في مقدمة الترجمة يطرح الدكتور بدوى السؤال عن «الحل الوسط» الذي تنتهي اليه قصة «أم هاشم» في قضية الصراع بين العلم المبني على العلية والتجريب والعقل وبين المسلمات الشعبية القائمة على الخرافات والأوهام؟ الى أي حل ينتهي اسماعيل، الطبيب العائد من رحلة العلم والارادة في الغرب، في مواجهة مجتمعه النائم في احضان الحفاقة؟ هل يعالج الدكتور اسماعيل في النهاية يحيى فاطمة النوبية بزيت قنديل أم هاشم الكاوي؟ وهل يؤمن عباس بمجولى العلاج بهذا الزيت؟ ماهي الفلسفة النهائية لهذه القصة التربوية؟ يرى الدكتور مصطفى بدوى ان القصة تركنا دون جواب واضح



يونس والحيوت، هرات، حوالي عام ١٤٢٥، متحف الفنن. من اكتشافات بوليتزر، موسكو ١٩٣٣



نور و منځل چلېع الجمعة، هرات، تصوير هورست ب شاتوك



على هذه الاسئلة. والواقع أن القصة تنتهي نهاية جذلية، لا تخلو من السخرية. صحيح أن اسماعيل، طبيب العيون، يقتل راجعا بعد الثورة الأولى الغاشمة على المارد الخرافي الريب ليتزود بزجاجة من زيت قنديل أم هاشم، ولكن من الواضح أنه يتزود بهذه الزجاجات كبطاقة عودة الى عاله القديم، كتصريح لمزاولة علمه بصورة لاتناقض الحياة والتفكير لاتناقض الناس في حيه القديم. وهو ماتقصده القصة بالعارة التالية: «وعاد من جديد الى علمه وطيه يسنده الإيمان» وهو اذ يرى علمه ينتصر بهذه الوسيلة، يؤمن بإيمان الناس، وتنتهي غربته السابقة. فهو يرضى من علمه بنصيب، ويرضى بالناس وغرافاتهم وحياتهم المتوارثة. «كم من عملية شاقة نجحت على يديه، يسائل لوراً ها طبيب أوروبا لشهق عجباً. استمسك من علمه بروحه وأساسه، وترك المبالغة في الآلات والوسائل، اعتمد على الله ...» وينساق اسماعيل الى ما ينساق اليه الناس في حيه، فيتزوج ويخلف نسلا كثيرا. «وكان في آخر أيامه ضخم الجثة، أكرش، أكو لا نها ...» وظل طول عمره يحب النساء، كأن حبه لهن مظهر من تفانيه وحبه للناس جميعا. رحمه الله ...»

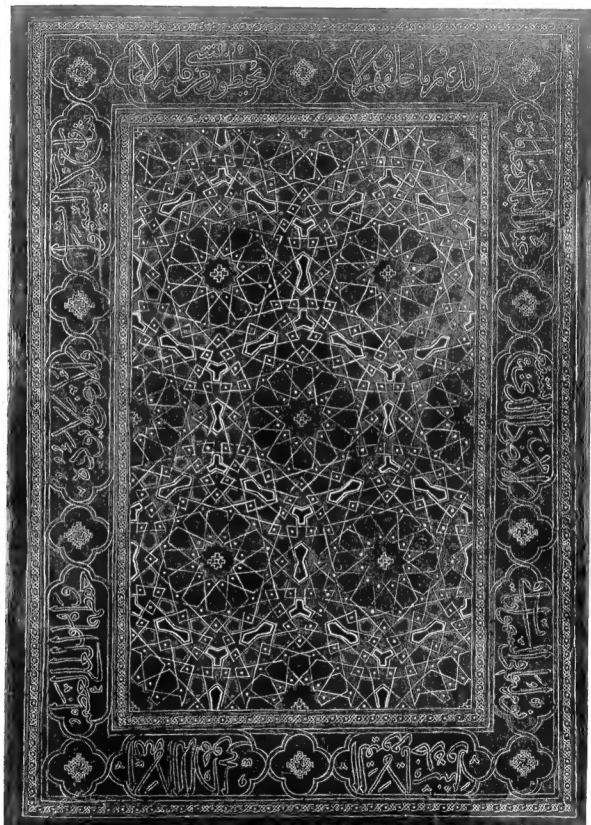
فالقصة لاتنتهي - كما ذهب النقد - الى المزاوجة بين العلم والدين، أو الى حل وسط لاسنيل اليه، وإنما الى الاستكانة الى شئ من العلم الحديث والى شئ من الاعتقاد القديم. ويحيى حتى يسجل لاسماعيل عودته وقبوله والتزامه ورفضه الانسحاب، ويسجل انعكاس هذا القبول عليه في شئ من الرقق والسخرية. فحياة اسماعيل الجنديدة بعد رحلة الشال لا تخلو من «لونة» صوفية، لعلها اضطرارية. (ولعل اغرب ما قيل في «قنديل أم هاشم» هو أنها «قد رسمت لمجتمعنا الجديدي (خطة عمل)»، كما يكتب مصطفى ابراهيم حسن في كتابه «يحيى حتى، مبدعاً وناقداً». القاهرة ١٩٧٠. ص ٢٧).

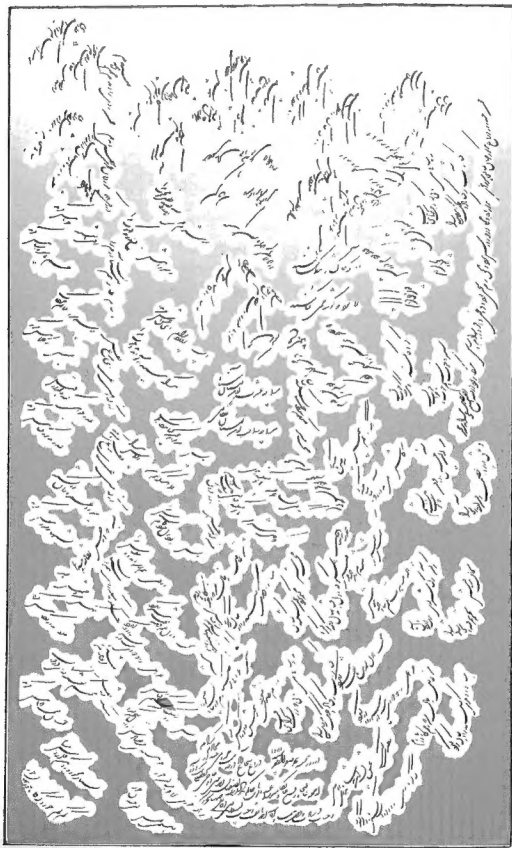
(ن. ن.)

## شعر بقلم ألبرت أديب

ALBERT ADIB (LIBANON)

Ich habe dich nie geliebt  
Nur mich geliebt in dir,  
Einen zurückgeworfenen Traum, eine Vision  
Und ich weiss, in deinem Geiste  
War ich nur die Rache  
Für eine verwüstete Liebe  
Wir lebten zusammen  
Erschufen eine Lügenlegende  
Die unsere Seelen in Pein erstickte  
Während die Welt dachte, wir seien ein ewiger Traum  
O, die Verachtung der Liebe  
Du gehörst nicht mir, ich gehörte nicht dir  
Ich will fort, du willst fort  
Zwei Fremde, die zusammen lebten  
Hinter sich lassend  
Lügen.





درويش عبد المجيد تاليف (التوق علم ١٧٧١)

أعني درویش القسط الأكبر من حياته في إسطنبول، ولا شك أنه أعظم قاضي الحظ الشافعي، ورحمته الله القصة: فقد ترك لنا عدداً كبيراً من الكتب، مختلف  
أصناف الكفاية

وقد قرص درویش الشعر في خزانة من حياته، وكل يوقع على قصائده باسم مجيد، وحوش:

